الفنون

نبرات

ربما أمكن النظر حاليا إلى جهاز التلفزيون بوصفه أحد أهم العوامل المؤثرة في صياغة ورسم عالم كل أسرة، فقبل اختراع التلفزيون، كانت الأسرة تحيا أوقاتا تجمعها بشكل يختلف تماما عما هو قائم اليوم. ينعقد لقاؤها حول مائدة الحكاية والحدث والمصير المشترك، يرتفع الحوار والنقاش، وتتقاطع نبرة الصوت ونظرة العين ودفء المحبة.. ذاك اللقاء الأسري الأحب، كان قادرا على خلق لحمة متينة من التواصل الأسري، وكان كفيلا بمد خيوط المعرفة والخبرة الإنسانية الحياتية، لتنتقل من جيل إلى جيل، وكان بشكل أو بآخر يساهم مساهمة كبيرة في تقوية روابط الأسرة، ولم شملها.

إن تسلل وحضور التلفزيون الطاغي في محيط كل أسرة، جاء في جزئه الأكبر على حساب علاقات أفراد الأسرة بعضهم ببعض، وتواصلهم بأفكارهم وخبراتهم وهمومهم وأحلامهم. من هنا برزت خطورة التلفزيون، ودوره المؤثر سلبا في تشكيل علاقات أفراد الأسرة، من جهة، وتربية ووعي الأطفال من جهة ثانية.

إن كثيرا من الدراسات الخاصة بالأسرة، تلقي باللائمة على التلفزيون، لكونه يلعب دورا أساسيا في تفكيك الروابط الأسرية، وعزلة أفرادها وتقوقعهم، وانصرافهم إلى متابعة البرامج عن الخوض في الهموم الأسرية المشتركة، وفي جميع هذه الدراسات، يكون الطفل هو الخاسر الأول، وعلى جميع المستويات.

لقد خلصت إحدى الدراسات الاجتماعية الأمريكية أخيرا إلى اعتبار التلفزيون أحد العناصر المسببة لأمراض القلق والإحباط النفسي عند الكبار، حيث إن المسلسلات الأسرية، في معظمها، تظهر الأسرة الأمريكية متكاتفة ومتحابة ومتفاهمة ومرحة بشكل مجاف للواقع، مما يترك أثرا بالحسرة والأسف لدى المشاهد، الذي يعيش، في واقعه، حالة من التشتت والغربة في محيط أسرته. والأمر عينه ينطبق على الأطفال، حيث لوحظ أن الأطفال الأكثر تعلقا بالتلفزيون يكونون محبين للوحدة، وأقل تواصلا بأقرانهم من الأطفال، كما أن ملكة النطق تتأخر عندهم، مقارنة بالأطفال الذين يمضون أوقاتا أكثر قرب محيطهم الأسري. ولقد جاءت أسوأ النتائج متعلقة بأثر التلفزيون في إذكاء روح العدوانية عند الطفل خاصة، وتأثره بمشاهد العنف.

لقد غدت مشاهد القتل والدم والدمار من المشاهد اليومية المألوفة على شاشات التلفزيون، وبالتالي صار واجبا حماية أطفالنا من التأثير السلبي الذي ينتظرهم من جراء هذه المشاهد، كما وجب التدقيق في نوعية الأفلام التي يشاهدونها، ومحاولة تقليل فترات مشاهدة التلفزيون، وزيادة اللقاء والحوار العائلي، والعمل بنظام التلفزيون الموجه إلى الأطفال، الذي يبث برامج مدروسة، من حيث النوعية والتوقيت.

إن عالم اليوم، من خلال انغماسه في نزاعاته وحروبه المجنونة، ونقله لكل ذلك على شاشات التلفزيون، إنما يجر أطفالنا خلفه، يستلب منهم براءة أرواحهم، ويعبئهم بعنف أعمى، ويحتم علينا مزيدا من الرعاية والحب لجيل نعقد عليه كل الآمال والأحلام.

بدر سيد عبدالوهاب الرفاعي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في ليلة التاسع من سبتمبر عام ١٩٧٨، كان لؤي في عزلة داخل غرفة صغيرة استأجرها عند بعض العائلات في أحد الأحياء المتطرفة من مدينة حلب.

في تلك الليلة، أكثر لؤي من تناول الأدوية المهدئة، فوهنت أطرافه، وهوت لفافة التبغ من يده المرتعشة فوق فراشه فأحرقته، وامتدت ألسنة النيران إلى جسده المتهالك، ولم ينتشله منها إلا صحوة الجيران الذين تسربت إليهم رائحة الدخان المنبعثة من غرفته، فهرعوا إليه وقد أذابت النار معظم جلده.

أمام لوحته عازف العود

## ما زالت روحه الحزينة تطل من عيون شخوصه

## لؤي كيالي

# فنان احترق في لوحاته

طاهر البني - سوريا

لم يكن لؤي كيالي هو الأكثر إبداعا، والأغزر إنتاجا في محيطه الفني، ومع ذلك استطاع انتزاع إعجاب الوسطين الفني والثقافي بلوحاته وشخوصه ومسيرته الإبداعية الاستثنائية، التي قدم خلالها أعمالا تصويرية تتسم بالواقعية التعبيرية عبر لغة تشكيلية بسيطة، تحمل مفرداتها نبرة شاعرية حزينة، مفعمة بالهموم الإنسانية، كان الجمهور مستعدا للتعاطف معها، والاستجابة لما تطرحه من موضوعات إنسانية وقومية، في الوقت الذي لم يكن لدى الناس استعداد لتذوق النبرات الفنية الحديثة المتعثرة، التي تفيض بها الساحة الفنية العربية والمحلية في منتصف القرن العشرين.

ولعل هذا ما عناه الأديب وليد إخلاصي في معرض حديثه عن لؤي كيالي: «فلؤي ليس رمزا من رموز حلب الباقية فحسب، وإنما رمز من رموز الثقافة الوطنية في سوريا، لقد افتتح لؤي الخطوط الفنية عالية المستوى في الواقعية، وقد كانت الشكلانيات الفارغة تغزو أغلب نتاجات فننا التشكيلي المعاصر».

ولأن لؤي كان يمثل طبيعة الواقع الاجتماعي والسياسي للبلاد، فقد استجاب لحاجات هذا المجتمع بكل ما فيه من متناقضات ورغبات فرضتها الظروف التي رافقت مسيرة الفنان منذ مطلع الستينيات في القرن العشرين، فكان بذلك ممثلا صادقا للأوضاع الاجتماعية والقومية التي انعكست في لوحاته

في سبيل القضية ١٩٦٧

واضحة دونما غموض أو إبهام.

فلؤي الذي ولد عام ١٩٣٤ في أحد أحياء حلب العريقة «سويقة حاتم» في الحادي والعشرين من يناير، أمضى طفولته في رعاية عمته بعد انفصال أبويه، فحرم بذلك من رعاية الأبوين، وظلال الأسرة الدافئة، في الوقت الذي كانت تستعر فيه البلاد بلهيب الثورات ضد المستعمر الفرنسي الجاثم على أرض سوريا حتى عام ١٩٤٦.

كان والد لؤي موظفا في دائرة الكاتب بالعدل في حلب، وقد أجمع معظم الذين عاصروا طفولة لؤي على أنه كان شديد الرهافة والحساسية، مغرما برسم الوجوه على الأوراق بواسطة قلم الرصاص.

«كانت بدايتي الفنية في سن الحادية عشرة برسم تخطيط سريع لجدي على اللوح الحجري الذي كنت أستخدمه في المدرسة الابتدائية، وكان الشبه واضحا بين ما خططت وجدي، وشجعني بعض أفراد عائلتي، وبدأت بشراء بعض الصور الملونة لكبار الفنانين أمثال ليوناردو دافنتشي كلوحة العذراء والطفلين، وبدأت بنقل هذه الصور على القماش وبالألوان الزيتية من دون أي خبرة سابقة، حتى أنني كنت أرسم على القماش من دون تحضير بالمواد الأولية اللازمة، فجاءت أعمالي تقليدا هجينا وأعمى.

ودخلت المدرسة الإعدادية. وبدأت بالرسم عن الواقع، وكانت المواضيع غالبا تمثل طبيعة صامتة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- فخارة مثلا - ومنفذة بقلم الرصاص أو بالفحم، وبتوجيه من الأستاذ غالب سالم، وكنت أحصل على علامات جيدة، ومن ثم بدأت في دراسة تاريخ الفن ومعرفة أن الرسم على القماش أو على قطعة المازونيت يجب أن يبدأ بتحضير هذه القطعة تحضيرا أوليا وضروريا».

كان أول معرض أقامه لؤي في مدرسة التجهيز الأولى بحلب (ثانوية المأمون)، وحين حصل على الثانوية العامة عام ١٩٥٤، انتسب إلى كلية الحقوق في دمشق، واشترك في معرض الجامعة عام ١٩٥٥، وفاز فيه بالجائزة الثانية، ثم انصرف عن دراسة الحقوق، وعمل كاتبا في إحدى الدوائر العسكرية بحلب، كان الدوام فيها ثماني ساعات يصيبه بالكآبة والملل، ولم ينقذه من ذلك العمل المرهق إلا البعثة التي حملته إلى روما لدراسة الفنون الجميلة على نفقة الدولة، نتيجة نجاحه في مسابقة أجرتها وزارة المعارف عام ١٩٥٦.

«تقدمت في أواخر عام ١٩٥٦ إلى فحص البعثة التي أعدتها وزارة التربية . المعارف سابقا . لإيفاد طلاب يدرسون على حسابها في أوروبا، وكان الفحص يتألف من رسم لوحة طبيعية صامتة بالألوان ومأخوذة من الواقع، ومن ثم رسم امرأة عجوز من الخيال منفذة بقلم الرصاص، وسؤال في الثقافة الفنية، وكانت النتيجة أنني الناجح الأول والوحيد».

وفي روما عكف لؤي على دراسة ما أنتجه فنانو القرنين الثاني عشر والثالث عشر في إيطاليا، وتأثر بفن «الفريسك» وأساليب معالجته، ثم عاد إلى دمشق عام ١٩٦١ بعد أن نال شهادة أكاديمية الفنون الجميلة في روما . قسم الزخرفة . وحصد مجموعة من الجوائز والميداليات أثناء دراسته ومشاركته في بعض المعارض التي أقيمت في إيطاليا، فقد نال الجائزة الأولى لمسابقة سيسيليا المنظمة من قبل مركز العلاقات الإيطالية العربية عام ١٩٥٩، ونال الجائزة الثالثة في مسابقة مدينة كوبيو والجائزة الثانية في مسابقة مدينة آلاتري عام ١٩٦٠.

وما كاد يستقر به الحال في دمشق، حتى بادر إلى إقامة معرضه الأول في سوريا في المرسم الفني لعام ١٩٦١، حيث عرض ٢٨ لوحة زيتية و٣٠ رسما تخطيطيا، أنجز بعضها في إيطاليا قبل عودته إلى دمشق، فاستقطب اهتمام الأوساط الفنية والثقافية التي وجدت في لوحاته وضوحا في الرؤية ورصانة في الأسلوب، إلى جانب الدفقة الشعورية العفوية التي توشح اللوحة بمسحة إنسانية حزينة.

كانت أعماله في هذه المرحلة تتسم بالواقعية من حيث صياغة الشكل، وتعكس موضوعات اجتماعية مستمدة من الواقع مع شيء من التحوير والتبسيط الذي يعتمد الخطوط اللينة المنسابة برشاقة لتحيط بالشكل بمتانة وإغلاق محكم، وتوضع لوني بسيط، يعتمد على أرضية يعدها الفنان لتعطي تأثيرات جرافيكية، تشبه في بنيتها سطوح الجدران القديمة في خدوشها وبثورها وتضاريسها.

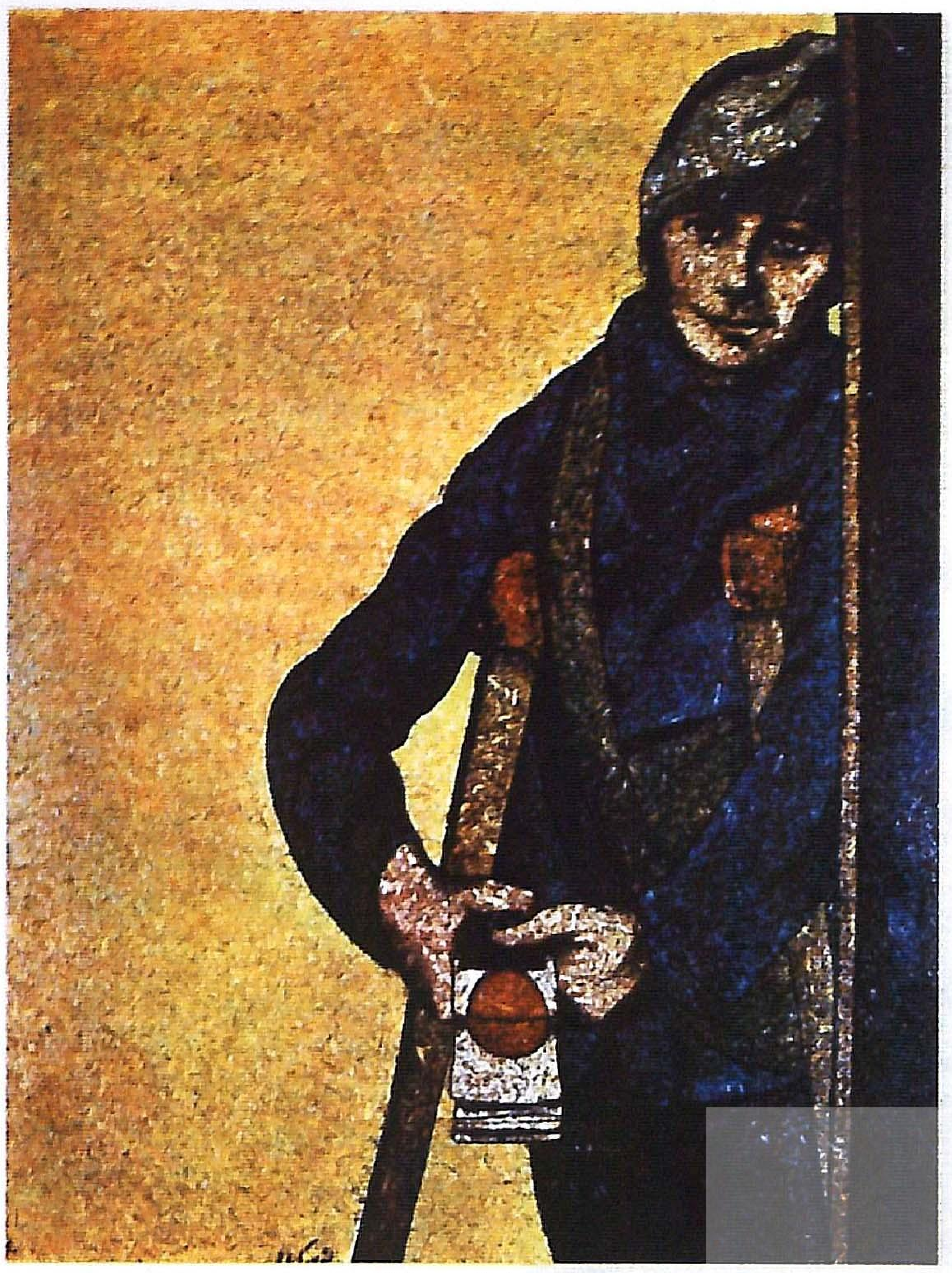
شملت موضوعاته بعض ملامح الأبنية الإيطالية العريقة كلوحة «فينيسيا»، والزهور التي تحاكي زهور «فان جوخ» مع شيء من الحس الزخرفي المستند إلى عفوية مرهفة، بالإضافة إلى العناصر الإنسانية المتمثلة في النسوة الحالمات ذوات العيون الحزينة والفتية الذين يعانون وطأة البؤس والتشرد كلوحتي «العيون الحزينة» و«البائع الصغير».

صادفت هذه الموضوعات استحسانا واضحا لدى جمهور الستينيات الذي كان يتطلع إلى عطاء جديد في الحركة التشكيلية السورية التي تعاني غلبة النتاج التقليدي، وفجاجة التجارب المجددة الساعية لإيجاد صيغ تشكيلية مستحدثة مستفيدة من تقنيات الغرب، أو طامحة إلى خلق فن عربي أصيل.

في خضم هذا المناخ الفني، جاء لؤي ليقدم الموضوع الواقعي في صيغة جديدة تحمل في طياتها نفحات رومانسية تتجلى في الظلال الهادئة، والمسحة الحزينة المقدسة.. جاء لؤي كظاهرة جديدة تحمل صورة الجمال الهادئ والحزن الدفين، تحيط به هالة من الإعجاب في الوسطين الفني والاجتماعي والأرستقراطي.

وتسابق النقاد والأدباء يكتبون عن الفنان ويستعرضون لوحاته، وتوالت الدراسات التي تبرز نتاجه، وتتحدث عن عالمه وحياته الشخصية، وعن لوحاته التي بيعت منذ الأيام الأولى لافتتاح معرضه الأول في دمشق، الأمر الذي دفع باسم الفنان إلى أوج المشهد الثقافي السوري باعتباره واحدا من كبار الفنانين على رغم حداثة عهده.

وقد أفاد لؤي من استقرار أوضاعه المادية التي جاءت نتيجة مبيعات معرضه، فمضى في نشاطه الفني بدأب متواصل، وتوالت على نتاجه الطلبات التي كانت تطلب منه في تصوير «الصور الشخصية» لسيدات أثرياء دمشق وفتياتهم، وعائلات الأوساط الأجنبية، بالإضافة إلى عمله مدرسا في كلية الفنون الجميلة بدمشق، ولم يقتصر لؤي على تصوير تلك الوجوه، بل إنها شملت وجوها أخرى متباينة في انتمائها الاجتماعي، وكانت معارضه المتوالية تضم الكثير من أبناء الطبقة الفقيرة والمسحوقة، وتمازجت في لوحاته المضامين الاجتماعية والملامح التعبيرية التي سادتها مسحة الحزن، وتسربلت في وجوه الفقراء والأغنياء على حد سواء.



بائعو اليانصيب ١٩٧٤

وتوالت معارضه في دمشق وبيروت وميلانو وروما خلال أربع سنوات متواليات أظهرت تألقه، وسلطت الأضواء على لوحاته، وقد كتبت إحدى الصحف الإيطالية، تشير إلى أهمية تجربته:

«... تقدم أعماله رسالة جيدة بالكلمات الفنية، غنية بالألوان المتقاربة من بعضها، وعلى الرغم من أن هذه الأعمال قد قدمت من وجهة نظر فردية جدا، إلا أنها قدمت بثقة وبتعبير جيد».

وتحدث الناقد الإيطالي فاليريو مارياني عن أعمال لؤي بقوله:

«تبدو الشخوص الإنسانية محاطة بتناغم إيقاعي من الخط، ومقدمة في جو لوني مدروس محكم كما في الرسوم الحائطية الشرقية القديمة، تطالعك في لوحاته ثقة حية بالأشياء والإنسان...».

وهكذا استطاع لؤي أن يؤكد حضوره المتألق من خلال لوحاته التي اتسمت بالتصوير الواقعي، عبر أسلوب جديد يتجاوز الأطر التقليدية التي درج عليها معاصروه، وذلك باعتماده على الصياغة الحيوية للخط الذي يحدد معالم الشكل، ويضفي عليه صبغة حيوية ولمسة شاعرية متدفقة، وهو باستخدامه للخط على هذا النحو، يحاكي المبدأ الذي انطلقت منه الفنون العربية بخاصة والشرقية بعامة في العصور القديمة، ويلتقي بتجارب بيكاسو الواقعية التي تعتمد الخط القوي في التكوين.

وقد ربط الفنان بين الشكل الذي يجسده العمل الفني، ومضمونه الاجتماعي أو التزييني، مبرزا القيم الفكرية والإنسانية من خلال الألوان المحدودة التي تتوزع أرجاء الشكل بتدريجات لونية دافئة.

وقفت أعمال لؤي إلى جانب أعمال زملائه المجددين، لتؤكد لهم قدرة الواقعية على الاستمرار على رغم كل الدعوات المغرية للتجديد في عصر بات فيه التجديد والإضافة المدهشة عنصرين مهمين في لغة التشكيل المعاصر.

وعلى الرغم من اتهامه بتكرار موضوعاته كموضوعي «معلولا» و«الزهور» وغيرهما، فقد أثبت لؤي أن هذا التكرار لا يفقد العمل الفني قيمته، ما دام يكتسي بعدا تعبيريا جديدا في كل محاولة لتناوله ومعالجته.

لقد تناول لؤي قرية «معلولا» تناولا شمل معظم معالمها الغنية والموحية بقيمها التشكيلية والتعبيرية، واستطاع أن يلخص هذه

فينيسيا ١٩٦٠

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المعالم في عشرات اللوحات التي استغنى فيها عن التصوير المباشر لهذه القرية القابعة في رحم جبال القلمون شمال دمشق منذ عهد المسيح، محاولا استيحاء أجوائها، مختزلا القيم الجمالية والروحية لبيوتها المتعانقة ونوافذها المطلة وسلالمها المتداخلة، وكثيرا ما كان يطلق على مثل هذه اللوحات عبارة «من وحي معلولا»، وهو بهذا يتجاوز الواقعية التقليدية إلى واقعية جديدة موحية، تعتبر تطبيقا عمليا لنظرية «الواقعية الإيحائية» التي نادى بها الفنان رولان خوري والأديب بهاد رضا.

قدم لؤي إلى الساحة التشكيلية صورة الفنان الدؤوب، الذي يبذل قصارى جهده في إنتاج متقن ومستمر يفيض بالموهبة وقداسة الفن، ولا تعوزه الخبرة الأكاديمية والبحث المتطور.

كانت الأجواء السياسية والثقافية في مطلع الستينيات مشحونة بالحماس القومي والأفكار الوطنية، نتيجة تفاقم الصراع بين العرب والصهاينة ومن يساندهم من الدول الغربية، وكانت المناقشات تدور في تلك الآونة حول الفن والقومية، والفن الجماهيري، والفن والقضايا الوطنية وغير ذلك، وقد تسربت تلك الأفكار إلى لؤي الذي أخذ يستشعر أهمية الموقف الوطني والقومي لدى الفنان الذي ينبغي عليه أن يجعل من الفن سلاحا يدافع فيه عن قضايا الوطن والأمة، وشرع يتلمس القضايا الإنسانية التي تعاني منها الأمة العربية، ووجد في قضية الشعب العربي الفلسطيني مأساة كبيرة ينبغي تناولها في عمل كبير يلخص فيه أبعاد هذه المأساة، ويطرحها أمام العالم. وإذا كان قد تناول في أعماله السابقة قضية الإنسان المعذب بشكلها الفردي، فإنه أمام قضية شعب يعاني كل ألوان العذاب والاضطهاد.

وهكذا أنجز لؤي لوحته الكبيرة «ثم ماذا؟» عام ١٩٦٥، فجاءت ملحمة فنية وصرخة مدوية واجهت ردود فعل مختلفة حين عرضت في معرض الخريف الذي أقيم في دمشق ذلك العام.

كانت اللوحة تجسد مأساة الشعب العربي الفلسطيني، من خلال شخوص يعانون آثار النكبة ويتطلعون إلى الحرية والتحرير، عبر تكوينات رصينة استخدم الفنان فيها اللون الأسود وفصائل الرماديات القاتمة، من دون الاعتماد على الخط كأساس في التعبير الفني، مستعيضا عن ذلك بمساحات سوداء معبرة.

وتوالت الموضوعات القومية والملحمية لدى لؤي تحمل العناوين التالية:

«الإنسان في الساح . الأرض الطيبة . في سبيل القوت . كما حدث في الجزائر ١٩٦٦».

بائع الذرة ١٩٧٦

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفي مطلع عام ١٩٦٧، وقبل أن تحل نكسة يونيو، أقام لؤي معرضه المتميز «في سبيل القضية» في صالة المركز الثقافي العربي بدمشق. وقد وصف الفنان ممدوح قشلان ذلك المعرض في كتابه الذي أنجزه عن لؤي عام ١٩٧٤ بقوله:

«المعرض عبارة عن مجموعة من الرسوم عددها ثلاثون، منفذة بالفحم وبدرجات اللون الرمادية، وبأسلوب يعتمد على قيم التدرج بين الأبيض والأسود، يؤديه جو محصور بين القاتم والفاتح. يضفي على المعالم الإنسانية عنفا دراميا خاصا يرتبط بأحد جوانب المأساة التي تسيطر عليه. على أن التركيز الأساسي في جميع الأعمال يتضح في أشد مظاهره في العيون وحركات الأيدي العصبية...».

قدم لؤي في دليل معرضه كلمة حماسية تظهر تأجج مشاعره القومية والوطنية، واعتبار الفن وسيلة لخدمة قضايا الأمة:

«... وفي اللحظة التي يدرك فناننا هذه الأبعاد الحقيقية للقضية، يدرك أن الفن يجب أن يأخذ دورا طليعيا في خدمة القضية، ومن خلال هذا الإدراك يكون قد عرف جوهر الفن ومعناه الحقيقي».

لقد أراد لؤي أن يؤكد التزامه بالقضايا القومية لأمته من خلال معرضه هذا، وأنه لن يقتصر على تصوير اللوحة الشخصية التي تحقق له الربح المادي، فدوره، كفنان طليعي في هذا المجتمع الذي يعاني وطأة المأساة التي فرضتها النظم الاستعمارية، لن يتوقف عند تصوير المواضيع التي فرضتها الإغراءات المادية، وحماسة الأوساط الأرستقراطية التي أخذت تصادر فنه لحسابها الخاص، ورأى أن ينتشل نفسه من أحضانها الدافئة ليعيش هموم أمته ومجتمعه، محاولا رصد الآلام والمعاناة التي يعيشها الإنسان العربي.

ومن غريب المصادفات أن يفتتح المعرض في مدينة اللاذقية في اليوم ذاته، الذي يفتتح فيه العدوان الصهيوني نيران شره في الخامس من يونيو عام ١٩٦٧ على الأمة العربية.

وقد أحدث هذا المعرض ردود فعل مختلفة في الأوساط الفنية والثقافية، ففي الوقت الذي اعتبره بعضهم عملا فنيا عملاقا يجسد موقف فنان من خلال رؤيته الذاتية وأسلوبه الشخصي، رأى فيه آخرون انفعالا سطحيا إزاء قضية كبيرة، هو أقرب إلى الكاريكاتير.

ومهما يكن من أمر، فقد كان هذا المعرض أول تجربة إبداعية تتجاوز كل الصيغ التشكيلية السائدة في سورية، تعالج موضوعا قوميا مهما عبر رؤية صادقة وأدوات تعبيرية طموحة مبتكرة، أصبحت ملهمة لعدد من التجارب التشكيلية السورية التي لا تزال تنهل من موردها.

وجاءت ردود الفعل المختلفة حول المعرض لتعكس آثارا سلبية على الفنان المرهف الذي هاجمته ألسنة الحاقدين، الذين وجدوا في تألقه وشهرته خطرا على تجاربهم الفجة، ومحاولاتهم الفاشلة في شغل المكانة التي حظي بها لؤي، وجاءت نكسة يونيو صدمة كبيرة للفنان الذي صور في أعماله واقع النكسة قبل حدوثها، وإذا بها تتبلور أمامه فاجعة أصابت الأمة، وتركت آثارها المختلفة في حاضرها ومستقبلها.

لم يستطع لؤي مواجهة هذه الصدمة المؤلمة التي أغرقته في دوامة الحزن والألم، واعتصرت شغاف قلبه ومشاعره الواهنة، فأصيب بأزمة نفسية حادة، دفعته إلى تمزيق لوحات المعرض بكاملها، واضطرته إلى الاستسلام لنوبات المرض المتلاحقة والتوقف عن العمل الوظيفي والإنتاج الفني لأكثر من عامين، حتى أحيل إلى التقاعد نتيجة استنفاد إجازاته الصحية، فلجأ إلى حلب وركن فيها بعيدا عن الأوساط الفنية والثقافية، معتزلا أقرب الناس إليه في بيت عمته في حي بستان الزهرة، بعد أن توفي والده في أواخر عام ١٩٧٠.

وبعد العزلة المرضية التي فرضها لؤي على نفسه أخذ يتماثل للشفاء، وشرع يتلمس طريقه نحو الإنتاج الفني، فعاد إلى الساحة الفنية من جديد، وانتسب إلى نقابة الفنون الجميلة عام ١٩٧١ كعضو مؤسس فيها، وراح يتردد على مقهى القصر وصالة المتحف الوطني في حلب، ويشارك في بعض المعارض الجماعية التي تقام كـ «معرض الربيع» الذي أقيم عام ١٩٧١، وشارك فيه ببضع دراسات بقلم الرصاص أعطت مؤشرا إيجابيا على معافاته وقدرته على العطاء الإبداعي.

والتف حوله عدد من الفنانين الشباب أمثال: سعد يكن - مأمون الصقال - طاهر البني - عبد الرحمن مؤقت - عبد الرحيم تاتاري وغيرهم، فكان يصطحبهم معه إلى بعض المقاهي الشعبية المحيطة بقلعة حلب، ومقهى «الملاخانة» بباب الفرج، يصورون فيها بعض الدراسات القلمية السريعة لرواد المقاهي، وبذلك ساهم في تنمية المقدرة التصويرية لدى هؤلاء الشباب في التصوير الواقعي السريع، ما ترك أثرا جيدا في

نتاجهم الذي ظهر فيما بعد.

والتقى لؤي بعضا من فناني حلب أمثال: وحيد مغاربة. محمد عزيزي - إسماعيل حسني - نبيه قطاية وغيرهم، حيث وجد لديهم المناخ المريح، والمودة الصادقة والحفاوة الكبيرة التي شجعته على متابعة نشاطه وعودته إلى الإنتاج.

وقد وصف نبيه قطاية طبيعة لؤي في تلك الآونة بما يلي:

«كان لؤي نظيف اليد والأسلوب والفكرة، يحترم مواعيده جيدا، ويقدر الناس حق قدرهم، لم يكن ماديا كما أشيع عنه.. فقد أنفق على أحد الفنانين الشباب من جيبه أموالا كثيرة ليحقق رغبة ذلك الشاب في التحصيل العلمي والدراسة في روما، كان لؤي يقتر على نفسه ليرسل له النقود، كان يحمل صليبه ويمضي دوما في دروب الآلام، ولذلك يخونه أقرب الناس إليه. لقد تحول ذلك الشاب الذي أنفق عليه إلى رسام كبير في روما، ولكنه رسام تجاري محض، وعندما توجه لؤي إلى روما.. عاد مصدوما بمستقبل تلميذه التجاري وبعصابات السوق التجاري هناك التي لا علاقة لها بالفن».

وكذلك جحده بعض الذين اعتلوا أكتافه لينفخوا في أبواق الصحافة، ويؤلبوا عليه بعض النقاد والكتبة المأجورين، محاولين تشويه صورته وتحطيم قدراته. ونتيجة لذلك عاودته الأزمة النفسية من جديد عام ١٩٧٢، فكتب إلى صهره الأديب فاضل السباعي يطلب منه تمزيق الدراسة السريعة بالأبيض والأسود للوحة «الإنسان في الساح»، وحين استرد عافيته كتب إليه يؤكد أنه يرسم بحماس جيد واستمرار، ثم كتب إليه معربا عن شكه في قدرته على رسم الصورة الشخصية بسبب انقطاعه السابق عن الرسم.

وفي نوفمبر من عام ١٩٧٢، أقام لؤي معرضه الثامن في منزل طبيبه الدكتور علاء الدين الدروبي في بيروت، حيث عرض أعماله الجديدة التي صور فيها «الأطفال والصبية المشردين في الطرقات وهم يبيعون الجوارب واليانصيب، ويمسحون الأحذية بدل أن يكونوا على مقاعد الدراسة»، كما رسم موضوعه الأثير «معلولا» برؤية جديدة ومتميزة في صياغتها وألوانها.

واستطاع في عام ١٩٧٣، أن يقتني لأول مرة في حياته بيتا صغيرا في حلب، بالقرب من صالة الأسد الرياضية، اشتراه من حصيلة معرضه مضافا إليها قرض من المصرف العقاري، وكان البيت يقتصر على غرفة للنوم وصالة صغيرة يرسم فيها ويستقبل أصدقاءه وغيرهم.

وأخذ إنتاجه يزداد بازدياد نشاطه وتماثله للشفاء. فأقام معرضه التاسع في صالة الشعب للفنون الجميلة في دمشق عام ١٩٧٤ وفرح به أصدقاؤه ومحبوه. وألف عنه زميله الفنان ممدوح قشلان كتابا بعنوان «لؤي كيالي».

استخدم لؤي في معرضه هذا ألواح النشارة المضغوطة، ورسم عليها بعد تحضيرها، مستفيدا من التأثيرات البصرية التي تغني تشكيلاته، وتضفي عليها طابعا جماليا مميزا يعتمد على وضوح الخطوط الانسيابية، والألوان الشفافة الصريحة التي تفترش أرضية اللوحة بعلاقات مدروسة، تتوزع من خلالها الظلال بنسب محدودة وقتامة ظاهرة، ولعل من أبرز لوحات هذا المعرض «المرضعة. الشقيقتان. عازف العود - بائع اليانصيب - تحت الأنقاض. الحبلى».

وفي عام ١٩٧٥، أقام الفنان معرضه العاشر في «غاليري وان» في بيروت، وأسهمت مجلة «العالم العربي في كندا»، باشتراكها بـ ٤٢ لوحة للؤي وفاتح المدرس، هي من مقتنيات صاحب المجلة السوري المهاجر في «أسبوع الثقافة العربية» الذي نظمته «مؤسسة الأوبلف» في مونتريال عام ١٩٧٦.

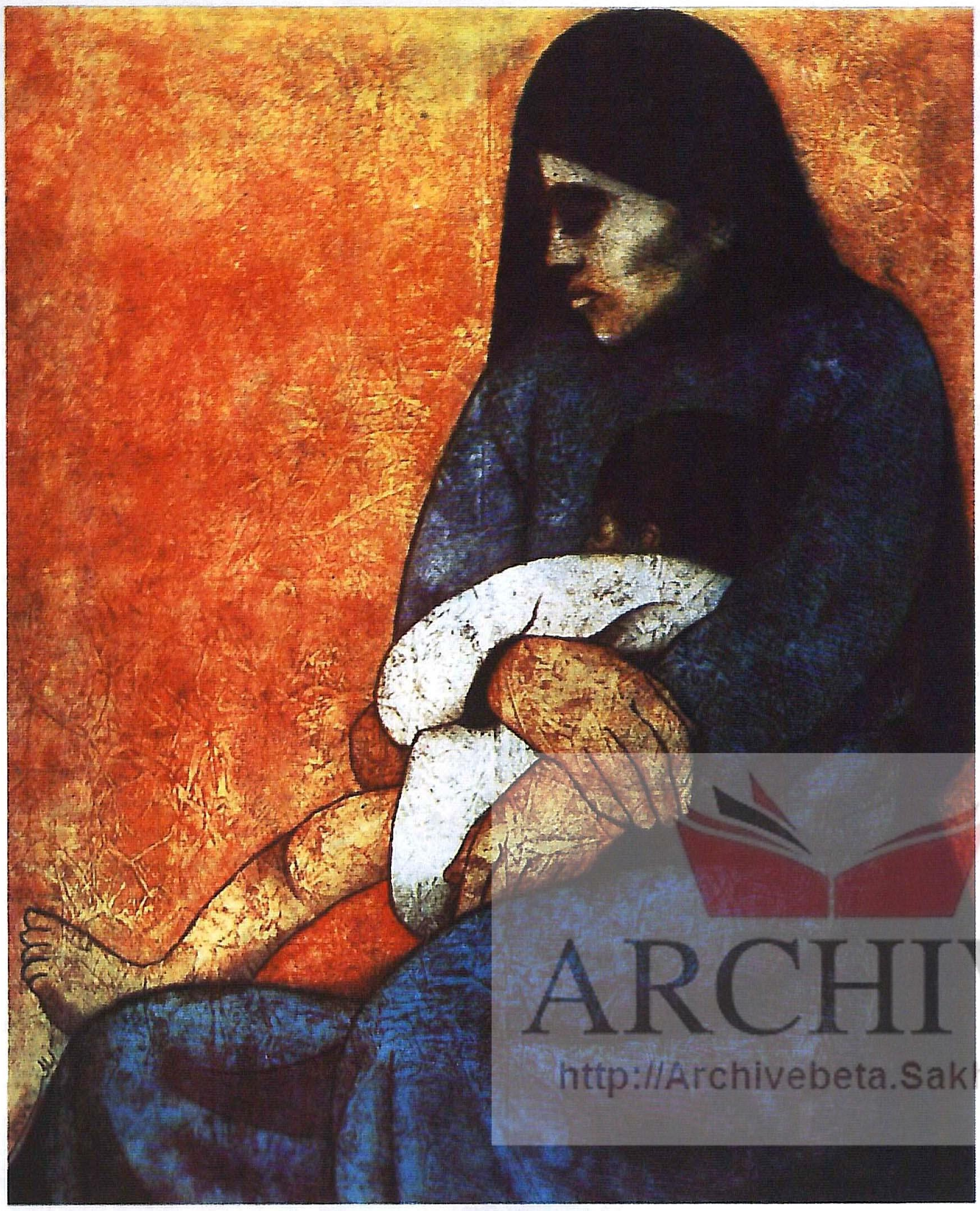
وقد كلفته مديرية الآثار والمتاحف بعمل جداري، فرسم لوحة «من وحي جزيرة أرواد» بقياس ٤٠٠ × ١٢٥ سم، حفظت في المتحف الوطني بدمشق عام ١٩٧٦.

وفي السنة نفسها أقام لؤي معرضا مشتركا مع زميله الفنان فاتح المدرس في صالة المتحف الوطني في حلب.

وفي العام التالي ١٩٧٧، رسم لوحة جدارية كبيرة لمتحف حلب «من الريف»، قياس ٣٠٠ × ١٨٠ سم.

كانت أعماله في هذه المرحلة تقدم صيغة تشكيلية جديدة لموضوعاته التي عالجها في المرحلة الأولى إثر عودته من روما، فقد عالج موضوعاته الاجتماعية والإنسانية معالجة جديدة، ابتعد فيها عن الصياغة الفنية التي درج عليها في الستينيات، متخليا عن التعبيرية الانفعالية التي كانت تقود الشكل نحو التشويه والتحريف، فغلبت على مؤلفاته الصياغة العقلانية ذات الملامح الهندسية، وأخضع الجوانب الذاتية للتأليف الفني الذي منح اللوحة رصانة معمارية حديثة. في حين أخذت العفوية تنفذ إلى الأشكال من خلال التوضعات اللونية التلقائية التي تنساب داخل الأشكال بحيوية ظاهرة.

وخلال إقامته في حلب أنس لؤي إلى مجموعة من رواد المقاهي والملاهي الليلية والمتسكعين، الذين كانوا يشاركونه جلساته الترفيهية، يحيطون به في مقهى القصر أثناء النهار ويتحلقون حول موائده في الليل، مستغلين سخاءه وإنفاقه، وقد كان لهذه الفئة أثرها الخطير في انتكاساته النفسية والصحية، وعودته إلى الوحدة والانعزال، وتأجج الصراع النفسي في داخله.



أمومة ١٩٧٢

ووصل الأمر ببعضهم إلى الاستخفاف به وبإنتاجه الفني، والتشكيك في قدراته الإبداعية ومستقبله الفني، وأخذوا يقارنون بينه وبين بعض الفنانين الصاعدين، مفضلين إنتاجهم على إنتاجه، وتجرأ بعضهم على طرده من جلساتهم واتهامه في شخصه وأخلاقه وسلوكه.

وحين أقام معرضه الثاني عشر في صالة المتحف الوطني في حلب في الأول من يونيو عام ١٩٧٧، هاجمه بعض الفتية الذين يكتبون في الصحف السورية والأردنية، عاتبين عليه تكراره لموضوعاته التي ترصد الباعة المتجولين والصبية المشردين، واتهموه بأنه يكرر رسم الزهور بشكل جاف ومتأنق ليرضي الطبقة الأرستقراطية التي اشترت كل أعمال معرضه الأخير، الذي نقله إلى دمشق وعرضه في صالة الشعب للفنون الجميلة في الشهر نفسه.

وهكذا اشتدت الحملات على لؤي، ولم يجد في الساح من ينتشله من براثن المهاجمين الذين نظموا الندوات، وشنوا الغارات، واستعانوا ببعض أصحاب النوايا الطيبة من الفنانين لمهاجمة لؤي بحجة المكاشفة وعرض الحقيقة من أجل مصلحة لؤي، وإنقاذ ريشته من الانزلاق في مهاوي المباشرة والسطحية، وفي واقع الأمر كانوا يبيتون نواياهم لأغراض أبعد مما كشفوا.

وضاقت الدنيا بلؤي، وأراد التخلص من تلك المضايقات التي تحيط به، فقرر الهجرة إلى إيطاليا، وباع بيته وما يملك من متاع قليل، وغادر البلاد في ديسمبر من عام ١٩٧٧، وهو يأمل في العمل في روما ضمن مناخ أفضل، غير أنه اصطدم بما وجده فيها من سوق فنية رخيصة، تستنزف طاقة الفنان، وتضعه في المسار التجاري الذي لا يرضي طموحه، فعاد إلى حلب في فبراير من عام ١٩٧٨ يحمل معه خيبة الأمل، ولجأ إلى عزلته مبتعدا عن الناس، غارقا في آلامه وهواجسه، وراح يدمن الحبوب المهدئة لعله يتخلص من معاناته الحادة وآلامه النفسية المبرحة (فكان كمن ينتحر رويدا رويدا على مشهد من عارفيه، وأصدقائه الذين انشغلوا عنه وتركوه وحيدا في محنته، وحين أذابت النار جلده، ناشدت نقابة الفنون الجميلة المسؤولين لإنقاذ الفنان الكبير، فأرسلوا طائرة عمودية نقلته من مشفى حلب الجامعي إلى المشفى العسكري في حرستا شمال دمشق.

مكث لؤي في مشفى حرستا أكثر من شهرين في محاولة يائسة لعلاجه وإنقاذه، ثم فارق الحياة في السادس والعشرين من ديسمبر عام ١٩٧٨، وفي اليوم التالي طواه الثرى في مقبرة الصالحين بمدينة حلب.

وأسدل الستار على مأساة لؤي كيالي، الذي بات ذكرى رائعة وظاهرة مريعة في الحياة التشكيلية السورية التي تألقت بإنتاجه وفجعت برحيله ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بمقدار اتساعه وتنوعه، فإن عمل فرانك ستيلا، ومن دون أدنى شك، هو من بين الأعمال الأكثر إبهارا لفن ما بعد الحرب العالمية الثانية. إنه ينتزع الاعتبار انتزاعا، في الوقت عينه الذي يحير به الشارح أو المفسر.
إن المعرض الاستعادي الذي أقامه مركز جورج بومبيدو في باريس لأعمال هذا الفنان الكبير عام ١٩٨٨ هو المناسبة للرجوع إلى هذا المسار الفريد. فمن هو هذا الفنان، وبماذا تمتاز أعماله وتجربته، وكيف يمكن قراءتها؟

## «فرانك ستيلا» ظاهرة فنية متميزة

# مبتكر فضاء فني متعدد الأبعاد

د. يوسف غزاوي - لبنان

أحد أعمال الفنان فرانك ستيلا - ١٩٨٦

يعتبر ستيلا مع نولاند NOLAND وكيلي KELLY وأوليتسكي OLITSKI وموريس لويس M.LOUIS وغيرهم من الجيل الذي خلف وتأثر بالجيل الأول الأمريكي التجريدي التعبيري منه أمثال جاكسون بولوك J.POLLOCK وفرانز كلاين FRANZ KLINE، والتجريدي اللوني أمثال مارك روتركو M. ROTRKO وبارنت نيومان B.NEWMAN وأدلف كوتليب A.GOTLLIEB وغيرهم.

بعد مروره بجامعة PRINCETON، أقام الفنان ستيلا في نيويورك عام ١٩٥٨ في عمر الثانية والعشرين. بدأ مجموعة «الرسوم السوداء» الشهيرة التي ستكون مبينة وملحوظة العام التالي، أثناء المعارض المختلفة لجماعة الـ «١٦ أمريكيا» في متحف الفن الحديث. من بين كل نتاجات الموجة الثانية للتعبيرية التجريدية، التي عدلت إلى اللانهاية اكتشافات بولوك POLLOCK ودي كوونـنج D.KOONING. ظهرت هذه الرسوم السوداء في المشهد النيويوركي بعنف، وراديكالية مقارنة فقط بالتأثير الذي أحدثه، قبل مدة من الزمن، المعرض الأول لـ «جاسبر جونز J.JOHNS» (فنان لم يمر مرور الكرام أمام عيني ستيلا الذي سيتأثر به مرارا). في هذه اللوحات التي ينتظم بها المسطح حسب موضوع وصيغة واحدة متماثلة ومتناظرة من شرائط أو أحزمة سوداء ملونة بيد مرفوعة ومتباعدة بخطوط رفيعة (متروكة من القماشة) يقول ستيلا إنه يبحث من خلال ذلك «عن شيء لا يكون تسجيلا دائما للحسية». ويضيف، بشكل خاص اللهجة النظرية VISUEL الصافية، لكي لا نقول بصرية OPTIQUE، التي يعمد دائما لإعطائها لعلمه (وهنا أيضا بردة فعل على الجو البطولي والرومنطيقي، حيث سبحت التجربة التعبيرية) ومحاولا تدشين «طريقة عمل لا نستطيع بموجبها الكتابة عنها إطلاقا».

### رفض الحركة التعبيرية

إن الذي سيطبع سنوات الفنان ستيلا الأولى لعطائه هو رفضه للحركة التعبيرية في الرسم le dessin، بل حتى أثناء الانسجام الكلي للون (نشير هنا إلى أنه انطلاقا من «الرسوم السوداء» وحتى ١٩٦٢، فإن اللوحات كلها أحادية اللون monochromes. يجب أن نضيف إلى هذا الشيء منهج عمل ينبثق من خلال سلسلة متتالية مفتشا من خلالها عن استهلاك كل الإمكانات للاقتراح الشكلي الواحد متأثرا برايات J. JOHNS، توصل بعدها مع الفنانين KELLY وNOLAND إلى ما يسمى الـ SHAPED CANVAS، ثم كرس نفسه بعدها للعمل على اللون الواحد، كما أسلفنا، مما أوصله بسرعة إلى نتائج معاكسة: تصاوير على المعدن (١٩٦٠) أوجدت مسطحا مبهما وتصاميم هندسية غلب عليها اللون (سنرى ذلك بالتفصيل فيما بعد)، ثم تخلى عن الهندسية المكررة لصالح الأشياء النافرة التي راكمت في اللوحة نفسها عددا غير محدد من الأنسقة البصرية المتعارضة: مسطحات وهمية، عمق واقعي، الوان على طريقة التسطيح، تقطيعات هندسية ومعربسة، هذه الأشياء كلها انصهرت ببعضها وأوجدت انساقا تشكيلية غير قابلة للاختزال.

إن اللجوء للمتواليات أو للسلسلة يعبر عند الفنان الحديث، سواء تعلق الأمر بمونيه MONET، أو موندريان MONDRIAN، أو روبير ريمان REMAN عن موقف خاص جدا تجاه عمله: كل لحظة من اللحظات (كل وحدة من الوحدات: لوحة أو مجموعة لوحات) يكون منظورا إليها كامتحان لمسألة تصويرية محددة، ستكون مجاوزة ومعقدة أثناء اللحظة التي تلي مباشرة.

إن الفنان ستيلا، كما لاحظناه غالبا يعتبر عمله كتوضيح لمشاكل

شكلية بالتحديد. وفي الواقع إن مجموع عمله يترك الانطباع لاستراتيجية جلودة ومحسوبة بشكل دقيق لمسار يأتي بشكل ترتيب لصور حرة، ولصور مفروضة يواجه الفنان حيالها بنجاحات مختلفة ولكن دائما مع الإصدار نفسه.

إن معرضه في مركز بوسبيدو كان بمثابة «عيد» للرؤية على حد تعبير أحد النقاد. يبني ستيلا عمله التصويري «BUILT CAVNAS» الذي ينتفخ، ويشب كالفرس الجموح، يسطع الفنان ويمرح بين كل أفخاخ العقائد الديماغوجية l'isme للاتجاهات المعاصرة: BADPAINTING، MINI-MALISM، GESTUEL ART، التي تشكل مرجعا لأعماله دونما توقف، ولكن مع تلميحات ساخرة.

هو يبيح كل شيء لنفسه ما عدا أن يكون تشخيصيا. لا ينتهك ستيلا ما يبدو له اكتسابا جوهريا للتشكيل في عشرينات القرن الفائت، نعني به التجريدية. هو يعترف لها بالاكتشاف الكبير لعصرنا هذا، المدماك لتفتح الفن الأمريكي. فهو يستنفد منه كل التسجيلات وكل الإمكانات المركبة.

إذا كان «موندريان» و«كاندنسكي» قد عودانا على دياجير الثيوصيفية (الفلسفة الدينية التي تأثرا بها)، فقد قادنا ستيلا نحو المادية. وعلى خطى أحد أعمال ELLISSITSKTY المسماة HAD GADYA، بذل ستيلا جهده كي يعيد للتجريدية القوة السردية للتصوير القديم.

إن سلّم وقوة الأعمال التي عرضت يدهشان بحيويتهما وطاقتهما، وهذا يعود إلى أن اسم فرانك ستيلا يتصل بأعماله «الرسوم السوداء»، التي تعود إلى عام ١٩٥٩ أو إلى الأعمال المسماة «PROTRACTORS»، التي تعود إلى عام ١٩٧٠.

إن الإلحاح على بنائها، (عنصر التوتر في القماشة) هو ما يميز عمل ستيلا حتى عام ١٩٧٤. بعد ذلك أصبح التأليف معقدا، عبارة عن الأرابيسك ومنحنيات تنسلخ من على المسطح لترتمي في الفضاء.

إن أعماله بعد ١٩٧٠ ترافقت بالتساوي مع ثورة في وسائل التحقيق والإنتاج: السلسلة المؤلفة من ماكيت الورق المقوى «الكرتون»، والمعدن ملونة ومبرقشة بشدة وقوة تتحول إلى حالة بسيطة لعمل يتحول باستمرار. يقول الفنان بأنه «يشيد عمله» وليس في قوله هذا أي استعارة أو مجاز.

وهكذا منذ معرضه الأول عام ١٩٦٠، فقد قفز ستيلا خطوة بالنسبة إلى الرسوم السوداء: إن سلسلة رسوم الألمنيوم التي عرضها تدشن عنده استخدام قماشات بأشكال مقطعة، وليس فقط مربعة أو مستطيلة، وهذا ما يسمح له بأن يطابق موضوع تنظيم الفراغ وحدود اللوحة (كما كان الأمر مثلا في أعمال جونز المسماة الأهداف lescibles).

يقول ستيلا: «أردت شيئا مباشرا، يذهب مباشرة نحو العين، (...) شيئا لا نكون بحاجة إلى تبيانه بالتفصيل للنظر، ونستطيع إمساكه بالكامل بنظرة واحدة».

عمل متعدد الأبعاد ملون - ١٩٨٦

توجد هنا مفارقة تعطي نكهة كاملة لأعمال ستيلا الأولية: التحديد الفوقي «بالمعنى السيكولوجي التكثيفي» الذي ينبثق من النظر الصافي (خيال خصب لجزء كبير من فن التصوير الأمريكي لتلك الفترة) باستثناء كل نسق آخر من المرجع، يؤدي إلى أعمال حيث المثالي لا يكون التأمل، ولكن الحجز الآني الفجائي، يخرج من الصدمة المتعارضة تقريبا مع نشاط النظر.

من هذا القبيل، فإننا نستطيع تنضيد السلسلة الأولى لستيلا بين المحاولات الأكثر جحودا راديكاليا «اللابصرية» التي لم يغذها الرسم بتاتا.

من خلال المنطق، وحسب مبدأ يريد طرح المشكلات الواحدة تلو الأخرى، يعود ستيلا إلى شكل المربع أو المستطيل عندما يستخدم الألوان المتعددة، محققا أعمالا ب «مربعات متحدة المركز concentriques»، عمد ستيلا حتى السبعينيات إلى صنع أشكال مقطعة ومتنوعة الألوان في لوحات أكثرها شهرة «المضلعات غير المنتظمة» (١٩٦٦ - ١٩٦٧)، وأخرى المسماة protractors (١٩٦٧ - ١٩٧٠)، وهي متواليات عددها ثلاثة وتسعون عملا، تؤشر عند ستيلا إلى ظهور الخط المنحني، صنع بعضها من خلال رسوم تحضيرية، كونت كل واحدة منها بثلاث نسخات (متشابكة، أقواس قزح ومراوح). يبسط الفنان في هذه الأعمال - بعضها ذات أحجام كبيرة يصل طولها إلى إثني عشر مترا (متأثرا بها بأعمال روتكو Rothko ذات الحجم الكبير حسب اعترافه) - لونية جديدة لديه. بعد هذه المتواليات كانت هناك المتواليات البولونية، والأعمال البرازيلية ١٩٧٤ - ١٩٧٥، والمالطية والجنوب أفريقية. تلتها متواليات العصافير الغرائبية والهندية حتى ١٩٨٠. نرى هنا أن الخط المنحني فيها التزم النتوءات ونتج من المعالجة باليد أثناء الرسوم التحضيرية للمخطط التمهيدي أو «للأشكال - الأنماط» المستعملة في الرسوم الصناعية.

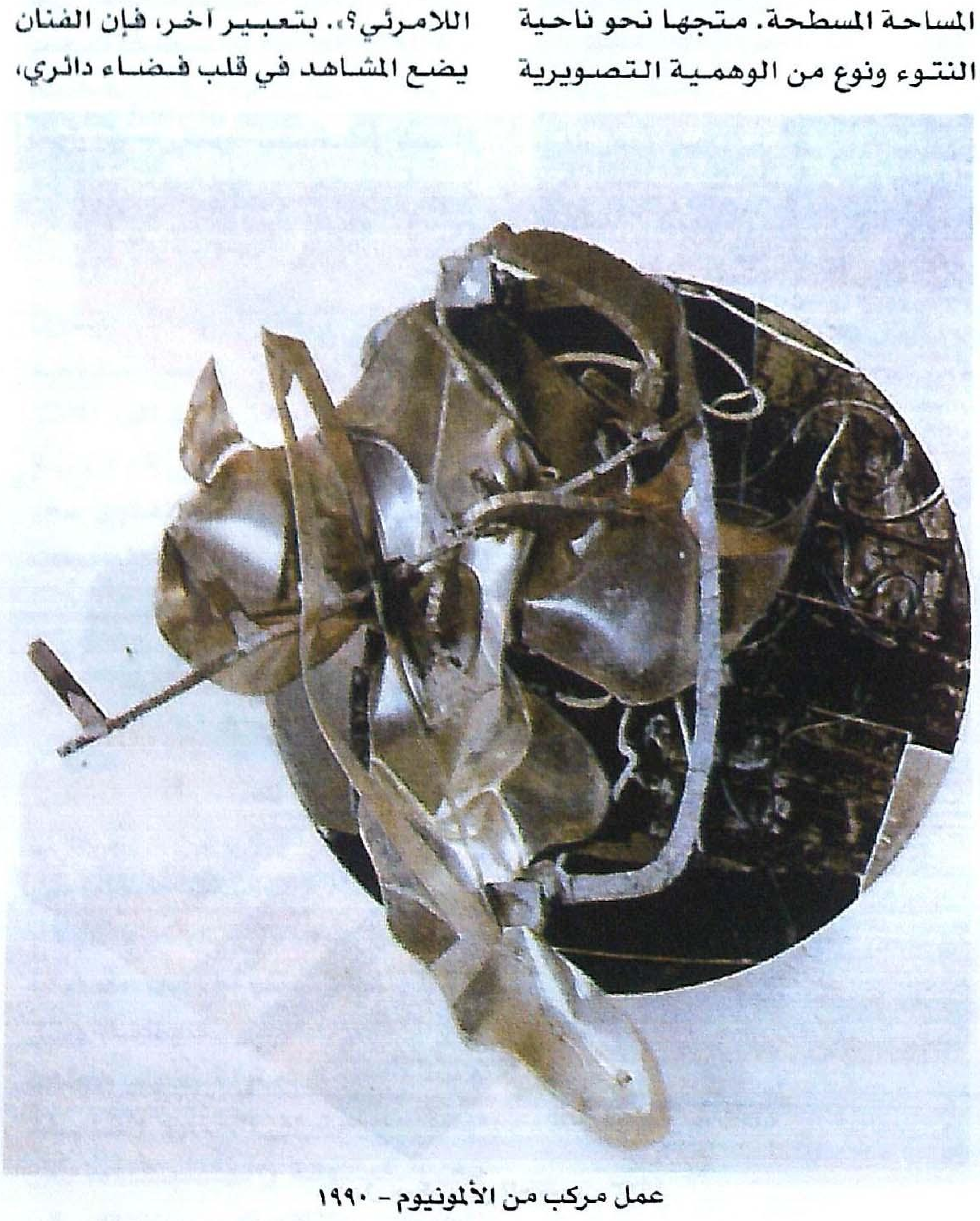
هذه «الأشكال - الأنماط» هي من نوع العنصر المجهز سلفا أو الجاهز الصنع، الذي يسمح للفنان، في أعمال تقتضي جزءا من الارتجال، ولا تجيب أبدا على نمط تأليفي مضبوط سلفا (على عكس معظم أعمال الستينيات)، يسمح له بتبرير نتوءاته شكليا من دون أن يترك نفسه منساقا نحو لوحة شخصانية الرسم التخطيطي le des-sin.

إن الأكثر إدهاشا، بهذه النتوءات الكثيفة والمبرقشة (غلب عليها الطابع الباروكي)، هو كون الفنان مقتربا من نوع من «التشخيص التجريدي» حسب تعبير أحد النقاد، حيث إن الأعمال السابقة تعود إلى بولوك وكاندنسكي Kandinsky et Pollock. كي نستطيع فهم هذه الحركة المعقدة، التي تناقض خاصية البعد الثنائي deux dimen-tions لأعمال ستيلا الأولى، يجب أن نقرأ ما قاله الفنان بخصوص عمله. فالفنان الذي يفحص رسوم كارافاجيو caravage كما أعمال بيكاسو picasso، يشرح كيف أن عمل الفراغ يمكنه أن يتواصل بعيدا عن التسطيح l'aplat أو المساحة المسطحة. متجها نحو ناحية النتوء ونوع من الوهمية التصويرية المربوطة بالألوان وب «الوضع المنظوري» لأجزاء مختلفة من التأليف، فإن هذا الشيء يبدو له الطريقة الفضلى لمتابعة تاريخ التصوير التجريدي.

يصنف ستيلا نفسه دائما في حقل التصوير la peinture، حتى لو أن أعماله لم تعد حقا لوحات بالمعنى التقليدي لهذه الكلمة، فهو يقول: «لا أريد أن أكون ثلاثي الأبعاد، مما يعني حرفيا بشكل كلي... أكثر من بعدين، ولكن أقل من ثلاثة: لنقل ٢،٧ من الأبعاد سيكون هذا بالنسبة إليّ المثال بحد ذاته»، على ضوء هذا الكلام للفنان يمكننا أن نفهم الكثير من أعماله الأخيرة. يضيف الفنان: «إن ما أفعله هو بالضبط ما يفعله الآخرون، أما الذي يميزني عن الآخرين فهو بنائي. هو معنى هذا البناء الذي أملكه». وفي مكان آخر يضيف: «فكرت بكل بساطة بأن نشاطي أصبح متخصصا كثيرا. لقد فتشت عن طريقة في العمل تسمح لي بأن أفتح قليلا الأشياء».

## صنع اللامرئي

إنها تجربة مذهلة ومسلية باكتشاف اللون الموضوع بسخاء على المسطحين الداخلي والخارجي للنتوءات الكبيرة التي تؤلف الأعمال الحديثة لستيلا. أقصد هذه الموجودة قبالة الحائط. وهكذا، فإن الرسم لا يرضى أبدا بأن يقسم الفضاء إلى أبعاد ثلاثة، باتجاه المشاهد، بل يقبض أيضا على الفضاء الذي يهرب من النظر، وهكذا، فإن التجربة مسلية لأنها متأتية من نية ماكرة، والفنان في هذه الحالة يحيل المشاهدة الى الذي يزلق نظره، ويميل عنقه، اتيا ليشهد «كيف جرى صنع اللامرئي»؟. بتعبير آخر، فإن الفنان يضع المشاهد في قلب فضاء دائري،



عمل مركب من الألمنيوم - ١٩٩٠

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حيث المرئي، وبشكل ظاهري، يتعثر باللامرئي الذي يرسل المشاهد نحو المرئي في فن الرسم، علاقة تناظرية وانعكاسية، أليس فيها يكمن سر الفن؟ إن ذكاء ستيلا يكمن في نجاحه بأن يمفصل جدليا التجربة الحسية الملموسة للعمل الفني وللون في فضاء رمزي غني. لنفصّل: من يكون كارافاجيو؟ وما هذه الحركة التي أدهشت ستيلا كفاية، حيث لم ينفك يعيد إنتاجه على طريقته؟

## فضاء متعدد الأبعاد

عرف عن ستيلا بأنه فنان «فيزيائي». البعض يقول بأنه «غرائزي». إن الذي يصفع هو الاحتدام الذي يضعه في نصوصه التي تعج بالكلمات إذا استعملنا صفة اللغة المكتوبة. كل هذه اللعبة من الآثار والعلاقات تعود إلى مرجعيات عدة: من بيكاسو إلى موترويل إلى نيومان ونولاند كما ذكرنا Picasso, Moter-wel, Nweman, Noland، ولا ننسى كارافاجيو Caravage. باختصار، لقد نهل ستيلا من تاريخ الفن ليروي أعماله.

وهكذا بالمعنى الترابطي، فهو يعيد للرسم «فضاء يكون خاصا به»، لا يوجد أبدا امتداد في عمله. وليس هذا «المكان الفارغ، المفكك العرضي»، حيث مراحل الأزمة تمزجها به بكل إرادة. لا. ليس فضاء مملوءا، بل على العكس، فهو فضاء منظم، فضاء بحد ذاته، من دون انتظار الصور التي تأتي ولا تنتسب إليه، يكون لها سلفا جسدا وتماسكا وصلابة، إن تأثير كارافاجيو في أعمال ستيلا لا يتوقف. ستيلا رسام قبل أن يكون ملونا، هو قبل كل شيء مبتكر فضاء، إنه يحفر فضاءه ويحرّضه، إنه يقلبه ويعقده، كل ذلك لكي يعطيه عمقه الخاص، ولكي ينحت له بعده الثالث، الرابع، الخامس... إلى ما هنالك من أبعاد. نقول إنه من كثرة السماكات والأعماق وتركيب اللمسات والمسطحات والأحجام، ينتهي بصراحة بالانسكاب في نزعة النقش البارز، ونستطيع القول إنه فنان يعارض عظمة الشيء المجسم الذي يركبه ويعرضه ويبنيه قبل أن يلونه، وذلك تحت إغراء شكلانية أفلاطونية وصوفية على طريق الانقراض.

كان فرانك ستيلا واحدا من أبرز ممثلي الشكلية formalisme: إن أعماله السوداء وأعماله المعدنية تعتبر من بين الانجازات الأكثر تكاملا لمفهوم هذا التيار في الرسم: فضاء ذاتي المرجعية، فورية التأليف، انحراف متسلسل لاقتراحات شكلية.

عام ١٩٧٠، يضع الفنان بشكل مشهدي عجيب كل مبادئه في قفص الاتهام. يكسر وحدة المسطح، يبني فراغات أكثر وأكثر تعقيدا. اليوم نستطيع أن نفهم هذا التأرجح في عمله، أهو تأرجح بعيد عن المدرسة الشكلية؟ وجهان في وضعية الفنان يصفعاننا مبدئيا. الأول هو ضرورة التعبير عن غموض جذور التجريدية بعيدا عن طليعيي بداية القرن. هذا معناه أن الأمر لا يتعلق بالاستقبال الإرثوي للمبدأ المصفى للتجريدية le principe épuré، لكن من دون أن يتوقف عن معاودة اللعب تجاه محصلة التاريخ.

الوجه الثاني، ملازم للأول، يحتم مواجهة التجريدية في علاقتها المرجعية بالتمثل «الصوري» la représ-entation de la figure، وليس فقط في رفضه له. لقد قدم ستيلا ذاته كواق أخير للتقليد الموجب للرسم للاموضوعي الذي ينكر علنا الماورائيات «الميتافزيك» والرمزية البسيكولوجية بالمقدار نفسه الذي يحتكر به كل تنازل نحو الإيمائية.

في رده على الأسئلة حول المبادئ الخاصة للفنان وبناء عمله وعلاقة التجريد بالتمثيل التشخيصي الصوري، يقول ستيلا: «يتعلق الأمر بمبادئ العمل، وليس بغائيات صارمة. إننا نقترح مبادئ لنضع تحت تصرفنا مسارا قائدا وموجها، وشبكة من المراجع تساعد على العمل في اتجاه معين. إن المبادئ تخدم، بالإجمال، بإبعاد الأشياء التي يمكن أن تزعج العمل».

«لا نعتقد بأننا نستطيع تغيير البناءات الخاصة بعملنا. إن البناء هو ما نمتلكه في خاصيتنا، إن معنى البناء، يكمن في ما أمتلكه، أما الباقي، فما أفعله هو بالضبط ما يفعله الآخرون، الشيء الوحيد الذي يميز عملي، هو بالإجمال الطريقة التي تجتمع وتتآلف فيها الأشياء فيما بينها، أنا لا أقيمها، من دون أدنى شك، بشكل قياسي أو استدلالي، فقط أفضل بعض التجمعات على الأخرى.

... «يمكننا أن نكون متناقضين أو مزدوجي المعنى، بأن نعمل بين التجريدية والتمثيل التشخيصي، نتقدم أو نتراجع، لكن في النهاية يجب الاختيار. لا يمكننا إلى ما لا نهاية العمل على الوجهين في الوقت نفسه، في بعض الأحيان تكون الصراعات مهمة لكن تنتهي الأمور بالضجر».

عمل مركب من الكرتون المقوى والمعدن – ١٩٧٩

## مقارنات

عندما نتحدث عنه يمكننا أن نستذكر فناني الفن المفهومي concep-tual art كمرجع وأبرزهم sol le witt. فإن أعمال هذا الفنان مع أعمال آخرين من مدرسة الحد الأدنى le Minimalisme موجه بنوع من الصوفية. والفنان ستيلا لا يلعب بالمحيط، كما تجرأ ولعب به تاتلان V. Tatlin الفنان الروسي مع نتوءاته للزاوية، وهي بالتأكيد أصغر حجما لكنها أكثر أهمية من وجهة النظر الجمالية. إن نوعية الأول تنهض من الحركة المسرحية وليس من الكثافة المتخيلة. هو الفنان الأكاديمي الكبير في عصره، والأكثر شهرة والممكن إدراكه من بين جيله بعد آندي وارول A.Wharol يبرهن ستيلا بأنه يمكن أن يكون من بين الفنانين الأكثر جوهرية (نذكر هنا بأن أي فنان من جيله لم يحظ بأي دعاية مماثلة. فقط بيكاسو اجتاز هذا العدد من المعارض، فيما يتساوى معه كلي Klee وميرو Miro وماتيس Matisse).

## قراءات مركبة synthétique

بالعودة إلى أعماله، نرى بأن الفنان ترك القماش ليعمل على الخشب (ثم أتى بعد ذلك المعدن)، تغيير في نمط المسطح، تطرق ستيلا إلى الناتئ، أهمل استوائية السطح لأعماله السابقة، غيّر في الوسيط في النهاية، أضاف ستيلا اللباد والورق لهذه المتوالية الجديدة «البولونية».

من المناسب هنا أن نضيف بأن المتواليات تأخذ منذ ذلك الحين وجها أقل تعاقبا، وأقل نمطية في تحولاتها من السابقة. لم تعد مسطحاتها بشكل تناظري. يتقاطع عنده المخروط بالأرابسك والمستطيلات والمربعات... إلخ.

– مع النتوءات الملونة لسنوات ١٩٨٠ – ١٩٨٦ يتطرق الفنان إلى مشكلة الفضاء الحقيقي (الواقعي)، مبدلا في المسطح، لاعبا هكذا في العلاقة صورة/ فضاء figure/fond.

– إن المشاهد في المنظور الكلاسيكي مدعو إلى اختراق مسطح اللوحة بنظره لكي يجد فيها عمقا وهميا. أما هنا، فإن ستيلا يصنع نصا يربط بدوره مسارا للعين، لكن هذه المرة في حضن أشكال مقطعة متداخلة بعضها في بعض، خارجة من الإطار الداخلي le châssi للمعدن الملون. إن التباس العلاقات صورة/ فضاء يتكرر هنا بتعقيد إضافي يعود إلى الوهم الحجمي (للمخروط والأسطوانة مثلا) التي تنتجها بعض الأشكال الملونة والمتناقضة بامتلاء ملون أكثر عبثية.

– يشيد ستيلا بناء هندسيا. إن طريقة اعتبار الرسم عنده موصولة بالبناء تبدأ بالأساسات قبل إقامة الصرح. لكن لكي نفهم أعماله لسنا بحاجة إلى فهم الهندسة كشرط أساس لدخول عالمه.

– إن قماشاته بأشكال الزاوية المفتوحة من جهات عدة، بأحزمتها المتقاربة والمتباعدة، تشكل تقريبا رمزا للقرن العشرين للسرعة التجريدية الميكانيكية، كما يظهر جليا في التطور في تزيين الأشكال المستهلكة لسنوات ٢٠ و٣٠ من دون أن ننسى «خطوط القوة» للمستقبلية الإيطالية le futu-risme.

– نستطيع من خلال المضلعات غير المنتظمة قراءة أشكالها، كأنها تتنقل في الفضاء.

– إن الحركات والأشكال والحرية في أحد أعماله، تذكرنا بعمل ماتيس «الراقصات»، يبدو ذلك في لوحة Da-mascus Gate ١٩٦٩ – ١٩٧٠.

– هناك أعمال يغلب عليها الطابع التكعيبي، وبالتحديد الأعمال المنتمية إلى «النيو تكعيبية»، الروسية «التكعيبية الجديدة» (كونتشاروفا وماليفيتش Gontcharova Malevitch)، حيث نرى أشخاصا منتفخين بواسطة الأداء المخروطي المرسوم، ولكن العنق والكتفين انكسرت بسبب طرف اللوحة الذي فرض نفسه احتراما.

يجب القول أخيرا إن هذا الفنان يبقى مصدر طاقة للفنانين، ومعه يأخذ الفن وعيا من ذاته ◆

عمل مركب من الخشب – ١٩٧٣

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ربما ينبغي الإقرار مسبقا برحابة هذا المحور واتساع دائرة مقاربته، لكون كل مقاربة للأبعاد الرمزية والجمالية والنقدية التي يطرحها، هي احتمال يشكله الاحتمال. من أي منحى إذا، يمكن الحديث عن العمل التشكيلي ضمن خطابه الرمزي وجمالية القراءة واستقراء بعض لذائذ هذا الفعل الجمالي الموغل في رمزيته؟ السؤال هنا توصيف ومجابهة للماوراء، انجذاب وضرورة جارفة اللذة، معبر محتمل نحو تخوم المعنى وحدود الأثر، قبل أن يكون ضرورة علمية أو منهجية على وجه التحديد، للاقتراب - على الأقل - من مشارف هذا الفعل الإبداعي الموسوم بتجلياته الخارقة أحيانا. إن التشكيل - هنا - سؤال كبير سيظل ينيره السؤال.

## قراءة العمل الفني محتملة غير نهائية

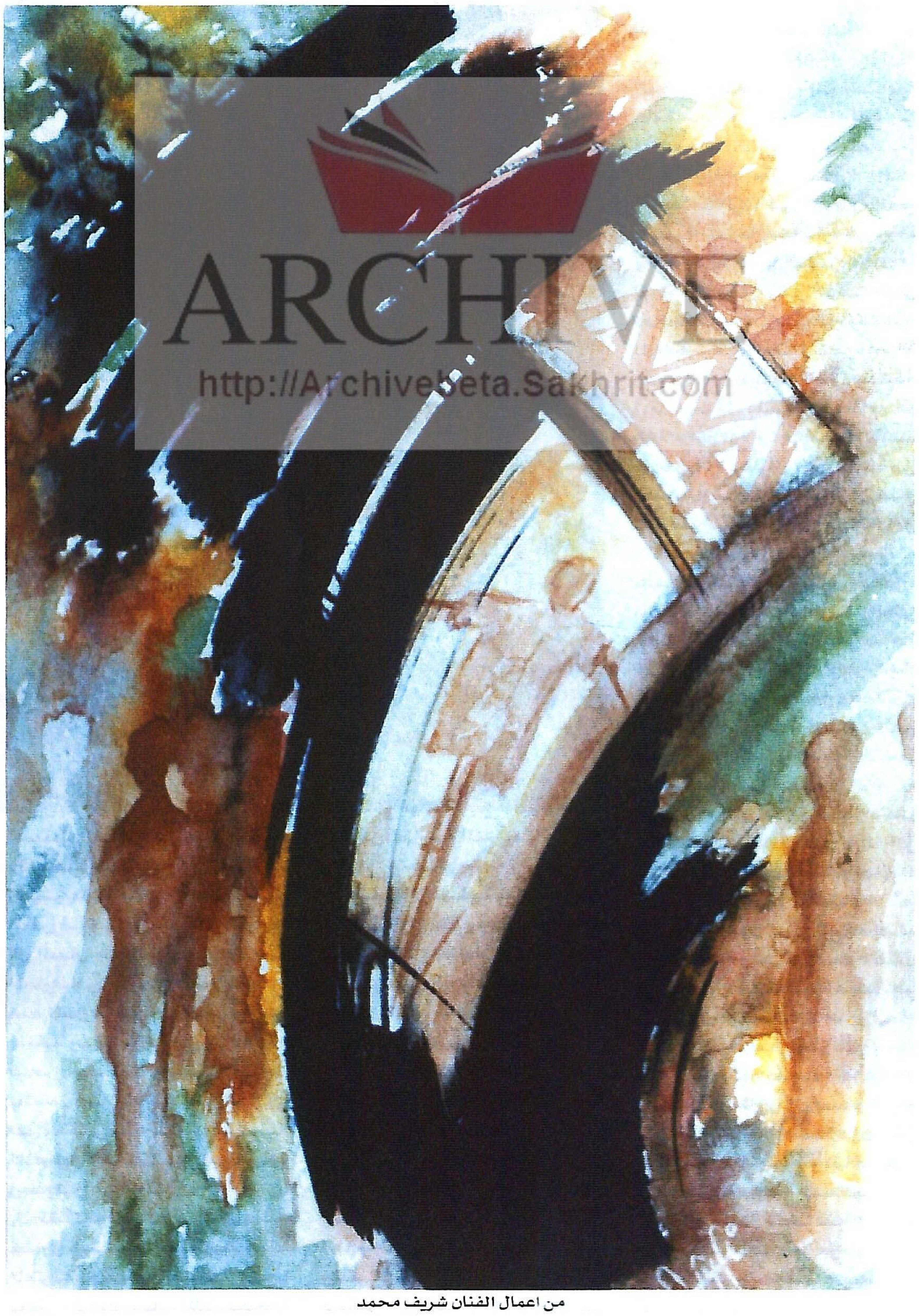
# رمزية الخطاب التشكيلي وجماليات القراءة

بوجمعة العوفي - المغرب

من هنا، قد تكشف أيضا هذه المساءلة الموجوسة بترانيم الألوان وروحانية الخطوط عن وجهتها الخاصة في احتراف المتعة، متعة اقتبال - قراءة العمل التشكيلي، واقتراح بعض أسئلته الأساسية من خلال القراءة العاشقة أو الجمالية كذلك، تلك التي غالبا ما يحجبها أو يتخطاها الخطاب النقدي المتعالي أو المغرق في تقنيته. لنحاول بكل بساطة، وعلى مستوى أولي، نقل لغة المقاربة والقراءة من مجالها التقني الصرف إلى ممكنها الاستعاري، باعتبار التشكيل كذلك: فعل استعارة بامتياز.

يمكن ممارسة التحليق هنا ومن خلال هذا الاقتراب، بنوع من التداخل المركب لسياقات الأسئلة والأفكار، في واحدة من الإمكانات أو الغايات التي يقوم عليها وجود أي عمل تشكيلي: قصدية أو رمزية الإبداع وإضاءة خطاب القراءة والأثر.

إن أي قراءة للعمل التشكيلي، هي - على الأرجح - قراءة محتملة وغير نهائية بالأساس، لا تفسر العمل الفني وتشرحه، بل تحيل وتشير إلى مختلف أبعاده الرمزية. لكن قبل ذلك، ينبغي إضاءة مفهومين أساسيين ينبني عليهما هذا الطرح المجازف في تأكيديته، إنهما: الإحالة والاحتمال. يحضر مفهوم الاحتمال هنا بالمعنى الذي يشير إلى أن اللوحة أو الأثر الفني عموما لا يحتمل التأويل الواحد بل القراءات المتعددة والمركبة أحيانا، باعتبار اللوحة أو العمل التشكيلي هو عمل مركب أيضا. أما الإحالة فيحكمها البعد الفلسفي أكثر مما يحكمها البعد النقدي، أي بمعنى أن القراءة مثل الفكر، قد لا تسعى إلى إظهار الحقائق كاملة تماما، بقدر ما تشير إلى بعض دلائلها



من اعمال الفنان شريف محمد

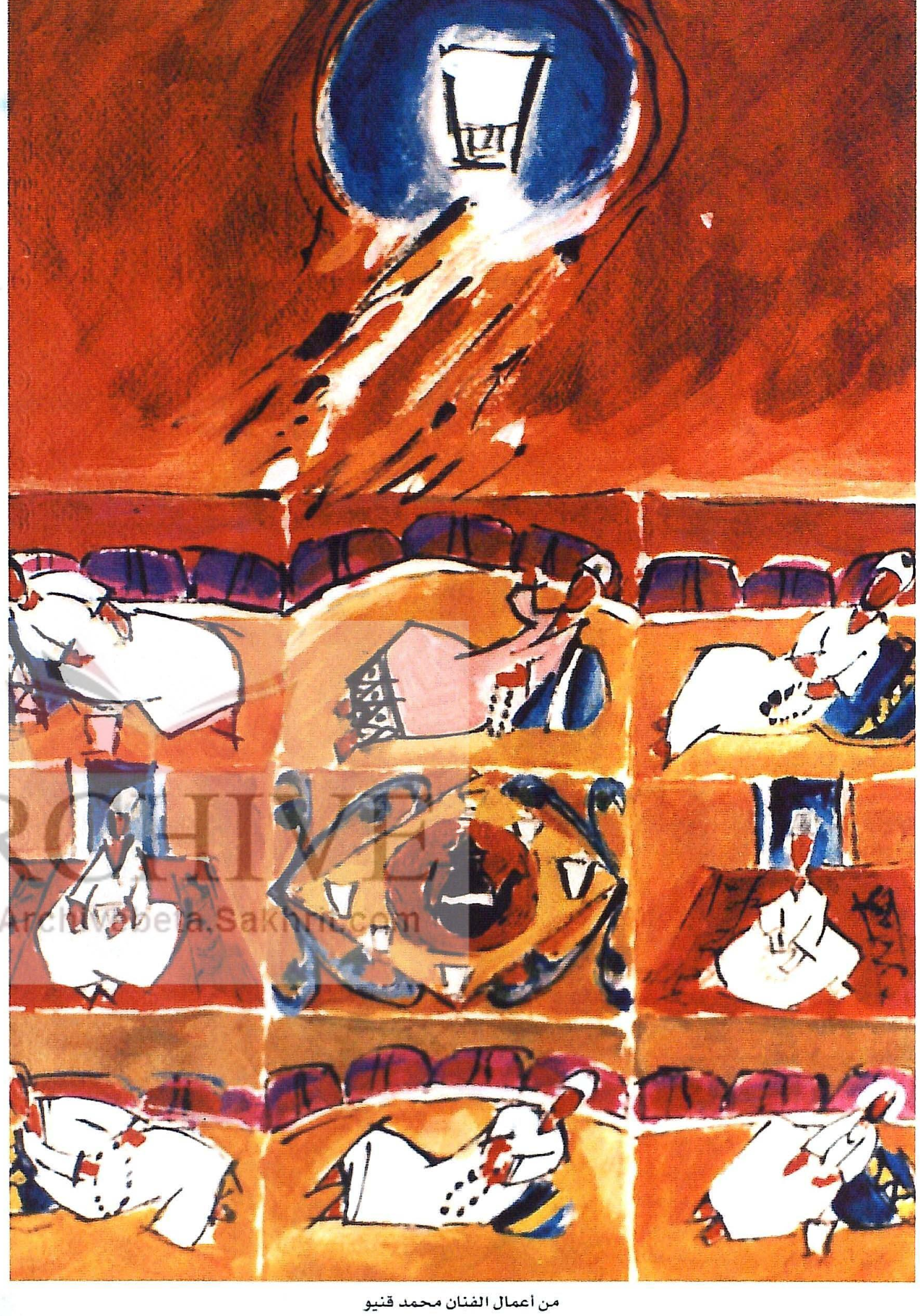
الخاطفة. حتى إذا كان من الجائز أن نعتبر الفن عموما، والتشكيل على وجه الخصوص، جزءا من حقيقة معينة.

وللقراءة في المجال البصري أدوات خاصة وقنوات معينة تمر عبرها إرساليات الخطاب الفني لتتأكد بعد ذلك - جزئيا أو كليا - في شكل العمل الفني ولغته ورمزيته. هذه الأدوات - القنوات التي يمكن التأشير لها أوليا ب: المعرفة والعين والرمز والأسلوب. وهي أدوات يتفاوت مستوى عمقها ومهارتها من قارئ إلى آخر، وحتى من مبدع إلى آخر أيضا، وتحكمها تباعدات وفجوات عميقة في تقدير مضمون اللوحة وتجريديتها كذلك، وبالتالي قد يكتفي المتلقي أو القارئ غير المتمرس بالعمل التشكيلي ولغاته بالمتعة الجمالية الظاهرة للوحة فقط، من دون الاكتراث أحيانا حتى بتلك الأحاسيس الغامضة التي تثيرها أو تخلفها بداخله العديد من تلك الأشكال «الصامتة».

ما معنى أن يمتلك القارئ معرفة أو معارف خاصة تسعفه بالدخول إلى عالم الأثر التشكيلي وملاحقة دلالته الهاربة؟ ثم هل تكفي القارئ عين واحدة لاقتبال كل هذا الصخب اللوني؟

إن قراءة العمل التشكيلي هي بالضرورة كشف ومساءلة، تحليق مجهد في رمزية الأثر الفني ومغالقه البعيدة: (والأثر هنا يعني العمل الفني البصري، الذي يجري تشكيله بصفة عامة، من تصوير ونحت وحفر وكولاج وصورة فوتوغرافية). إنها مساءلة شفيفة للذات ومكامنها، وهي بشكل آخر: محاولة لفهم خطاب العالم واختراق الحدود الفاصلة بين الكينونة والهباء، بين المحسوس واللامرئي، وبالتالي قد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com


من أعمال الفنان محمد قنيو

لا تتحدد هذه المعرفة - القراءة المفترضة إلا بحجم ونوعية السؤال الذي يلهبها في الأساس. أي: ماذا يعرف هذا القارئ - السائل المحتمل عن ذاته أولا، ثم عن العالم الذي يسائله أو يحضنه كل صباح؟

بالمعنى نفسه يخاطب شكسبير من يريد أن يصبح شاعرا بقوله - والشاعر كان دائما في نظرنا مشروع قارئ ممتاز للتشكيل ولفتنته: «إذا أردت أن تكون شاعرا، اطرق أبواب نفسك، سل قلبك ماذا يعرف؟».

بصدد هذه المسألة أو شرط المعرفة نفسه، يكتب الفيلسوف هيجل Hegel في مدخله العام إلى علم الجمال: «إن أولئك الذين لا يعقدون النية على نذر أنفسهم للفيزياء، يحرصون مع ذلك على تحصيل المعارف الفيزيائية التي تتيحها لهم الظروف، كذلك يكون لزاما على كل إنسان مثقف أن يمتلك بعض المعارف في موضوع الفن... ثم إن هذه المعارف لا بد أن تكون واسعة للغاية وشديدة التنوع حتى تشكل تبحرا حقيقيا، ويتطلب التبحر بالفعل، معرفة دقيقة، قبل أي شيء آخر، بالمجال الفسيح للأعمال الفنية الفردية، قديمها وحديثها...».

تتأكد لي - على الأقل هنا - كقارئ شغوف بالجمال، شرطية المعرفة الشاملة، وتنتفي معها بعض الوثوقيات الملتصقة بالإطلاع على تاريخ الفن وحده كأساس لممارسة القراءة والدراسة والإبداع الجمالي.

لنجعل المقاربة تبتعد عن سؤالها التقني والاستطيقي المحض وتدنو قليلا من سؤالها الفكري على وجه التحديد. أي: إذا كان الفن مثلما هو شائع، هو «محاولة للقبض على المطلق» فكيف يمكن إذن تدوين هذا المطلق وتقديمه للعين؟ وهل ثمة حقا من سبيل للقبض على العالم وتوصيفه للبصر؟ هناك مجازفة حقيقية فعلا في الإقرار بهذه الجدلية القائمة بين سؤال الفكر الذي تجسده الرؤية للذات وللعالم، وسؤال الفن المحكوم كغيره من أشكال التعبير في التجارب الإنسانية الكبرى بمطاردة الظاهر والباطن، المدرك والمنفلت، العابر والأبدي، الممكن والمستحيل.

تبدو الأسئلة هنا غريبة ومتشابكة، مبهمة ومدهشة في الوقت نفسه، أو - بالأحرى - مترددة في تقديم الجواب، فيما لو كان ثمة من جواب أصلا؟ لكن الغرابة قد تنتفي مؤقتا، لو أعدنا صياغة سؤال المطلق واقترحنا لوجهته سؤال المصير، أي بصيغة الناقد الفرنسي موريس بلانشو، حين يتحدث عن «أفول الأدب». ومن ثم، يمكن طرح السؤال بشكل آخر: الفن إلى أين؟ أو ما هو مآل هذا النشاط البشري السابق - ربما - لكل اللغات المستحدثة؟ بوسعنا إذن، وربما بالخلاصة نفسها، فيما يتعلق بالفن، استعارة جواب موريس بلانشو نفسه وعرضه للتأمل: «يسير الفن كذلك نحو ذاته، نحو جوهره الذي هو الزوال، وأولئك الذين هم بحاجة إلى إثباتات عامة جدا، بمقدورهم الرجوع إلى ما نسميه بالتاريخ، سينبئهم بما تعنيه قولة هيجل الشهيرة: «الفن بالنسبة إلينا شيء ماض»، تلك القولة المعلنة بجسارة في وجه جوته Gothe في فترة الازدهار الرومانسي، وفي الوقت الذي كانت فيه الموسيقى والفنون التشكيلية والشعر تنتظر أعمالا رفيعة. إن هيجل الذي يفتتح درسه حول علم الجمال بهذا الكلام الفادح يدرك مغزى ذلك، يعلم أن الأعمال الإبداعية لن تعيب الفنون. يعشق أعمال معاصريه، يفضلها أحيانا، (بل يتجاهلها أيضا)، ومع ذلك «فالفن بالنسبة إلينا شيء ماض». ولم يعد الفن قادرا على حمل حاجة المطلق، وما هو أساسي قطعا، بعد الآن، هو إنجاز العالم، رصانة الفعل ومهمة الحرية الحقيقية، لا يكون الفن قريبا من المطلق إلا في الماضي، وفي المتحف وحده لا تزال له القيمة والقوة، أما النكبة الأكثر خطورة، فحينما يتدنى فينا إلى حد أن يصبح مجرد متعة جمالية بسيطة أو ملحقا بالثقافة (...) ظاهريا، لا تكون للفن قيمة إن لم يكن ساميا، ومن ثم، عسر الفنان في أن يكون أيضا شيئا مهما، في عالم يرى فيه نفسه لا مبرر له».

إن الفن بهذا المعنى، كي ينجز ديمومته، يشترط سمو الأعمال، وسمو الأعمال رهين بسمو الروح المنتجة لهذه الأعمال. إن الفن باعتباره أثرا للروح و«نتاجا لها» هو بالمثل تجربة وجدانية في الأساس، جمال مضاعف لإفرازات الذات وسموها عما هو موجود أصلا في العابر والظرفي، لا يحاكي الطبيعة وينسخها بقدر ما يتماهى بالقوة الخالصة لفعل الإبداع ليصل مرتبة الخلق.

لقد كانت ثمة دائما خلف المشاريع الفنية العظيمة أفكار كبرى وأحاسيس سامية تحركها نحو مجاوزة الزمن وتثبيت أسئلة العالم والذات في العمل الفني ولغته. يقول الشاعر غيوم أبولينير Apollinaire عن تجربة براك Braque، أحد أقطاب التكعيبية في الرسم: «عند براك، يتناسق الترميق الحرفي بإحساس السمو الذي يمكن الإنسان من ترتيب الخواء» مضيفا كذلك عن التيار الفني نفسه: «إن ما يميز التكعيبية عن فن الرسم القديم هو أنها ليست فنا للتقليد، بل فنا للإدراك، يجنح نحو الارتقاء إلى مرتبة الخلق».

يكتب هيجل، بصدد ذلك أيضا في مبحثه المهم حول عالم الجمال: «إن الجمال الفني يستمد تفوقه من كونه يصدر عن الروح، وبالتالي عن الحقيقة، بحيث إن ما هو موجود لا يوجد إلا بقدر ما يدين لوجود لما هو أسمى منه، ولا يكون ما هو كائن عليه، ولا يمتلك ما يمتلكه إلا بفضل ذلك الأسمى، إن الروحي وحده الحقيقي».

يأتي العمل الفني إذن من الروح ويوجد للروح.

لنترك حديث الروح قليلا ونقترب من صلب الموضوع: فعل الإبداع، لكن من زاوية أخرى تهتم أساسا بلحظته الجوهرية: لحظة الخلق والإنجاز، ولنحاول أن نقوم باستدعاء الأسئلة لتشتغل من جديد على مساحات البياض، تماما مثلما يفعل الرسام في مرسمه والعلامات في حيزها الشخصي. ما القصد هنا ببينية الفعل الإبداعي هذا؟ أو بصيغة السؤال الفلسفي لهيجل دائما: لماذا يخلق الإنسان أعمالا فنية؟

دائما كانت توجد - ومن دون شك - لدى الكائن البشري حاجة غريزية ونوازع خاصة تدفعه باستمرار إلى مجاوزة معطيات العالم الخارجي وأشيائه الناجزة تماما، إذ لا يقبل الإنسان بما يشترك فيه مع الطبيعة من صفات، وهو يحاول على الدوام أن يخلق لنفسه حاجته المثلى لإعادة خلق الذات وكتابتها أو تصويرها من جديد. يطمح فعلا نحو تخطي المنصرم وولوج الأبدي، من خلال ذلك الفعل - اللحظة التي تحفر توقيعها في الزمن وفي التاريخ، في الذات وفي المرئي، إنها اللحظة المتواصلة، المرصودة ضد الفناء، لحظة المبدع في اختراقه لشرنقة الوقت وسيرورته القاتلة. إنها بمعنى أوضح: «استراتيجية رهيبة لمقاومة انسيابية الزمن وتسلسلاته

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحتمية، صمود في وجه التفكك المأساوي للعالم المادي». وحين كان الرسام «هويسلر» بصدد رسم الشاعر الفرنسي «منتسكيو فيزنساك»، خاطبه قائلا: «انظر إلي قليلا وسوف تنظر أبدا». «الأبد هو الدوام، هو الخلود العالق بالإبداع الفني».

تؤسس مبتغيات وأسئلة هذا الفعل الإبداعي إذا، على قصدية رمزية وشروط جمالية بالغة التعقيد، تتوخى لنفسها تلبية حاجات المطلق لدى الإنسان والنهوض بصورته المثلى أو بأحاسيس الجمال الخالص الراقدة فيه.

لنعد إلى مسألة القراءة من جديد: قراءة العمل الفني وجماليته، ولنطرح أسئلة أخرى داخل سياق المقاربة. أسئلة تتوخى استنهاض هوامش أخرى لمساءلة المرئي، واستفزاز دارسي الجماليات والمبدعين أنفسهم لبلورة نقاش مثمر حول قضايا الجمال وإشكاليات القارئ والمقروء:

- هل تملك العين الشغوفة وحدها خارج تغريبات الأثر الفني أو مألوفيته سلطة القراءة أو تفكيك نظام الترميزات؟ كيف يمكن للمرئي المحكوم بعنف الاختلالات وتهويم المعاني، أن يتمثل غواية العناصر؟ أن يتقمص محسوسه القبلي ويدونه حتى داخل قصدية الرؤية والرؤيا؟ هل ثمة حقا من كتابة «عالمة» تستطيع مفاتحة أو إضاءة هذا الإشكال البليغ؟

تعتمد قراءة البصري إذن على العين ومعارفها، باعتبارها (العين) الوسيط الأول والمباشر بين الناظر والمنظور، بين القارئ والمقروء. ومن ثم، ينبغي أن تكون للعين ثقافتها البصرية وتربيتها الجمالية على وجه التحديد، حتى تتمكن من تذوق المرسوم أو المرئي تذوقا كاملا مكتملا، غير ناقص المتعة والمعنى وتضعه في إطار نسقيته الدلالية والجمالية الخاصة به. يحدث أن تنبهر العين أحيانا بجمال ما، بعلامة لونية أو بلمسة فرشاة، لكنها قد لا تستطيع - مثلا - ربط هذا اللون بممكنه الرمزي، بموطنه الأصلي، أو بغبش الألوان الأول وليلها الأهل بالأسرار. تكون الخبرة الدقيقة للعين هنا ضرورية لتحقيق اكتمال اللذة والمعنى. ثم إن استهلاك الجمال كذلك، يحتاج بالضرورة إلى الكثير من الجهد وإلى مثل هذه العين العارفة، البلورية، لتنعكس وتتعدد كل أشكال الجمال بين مساحات العين والفكر والوجدان وهذه المتعة الغامضة.

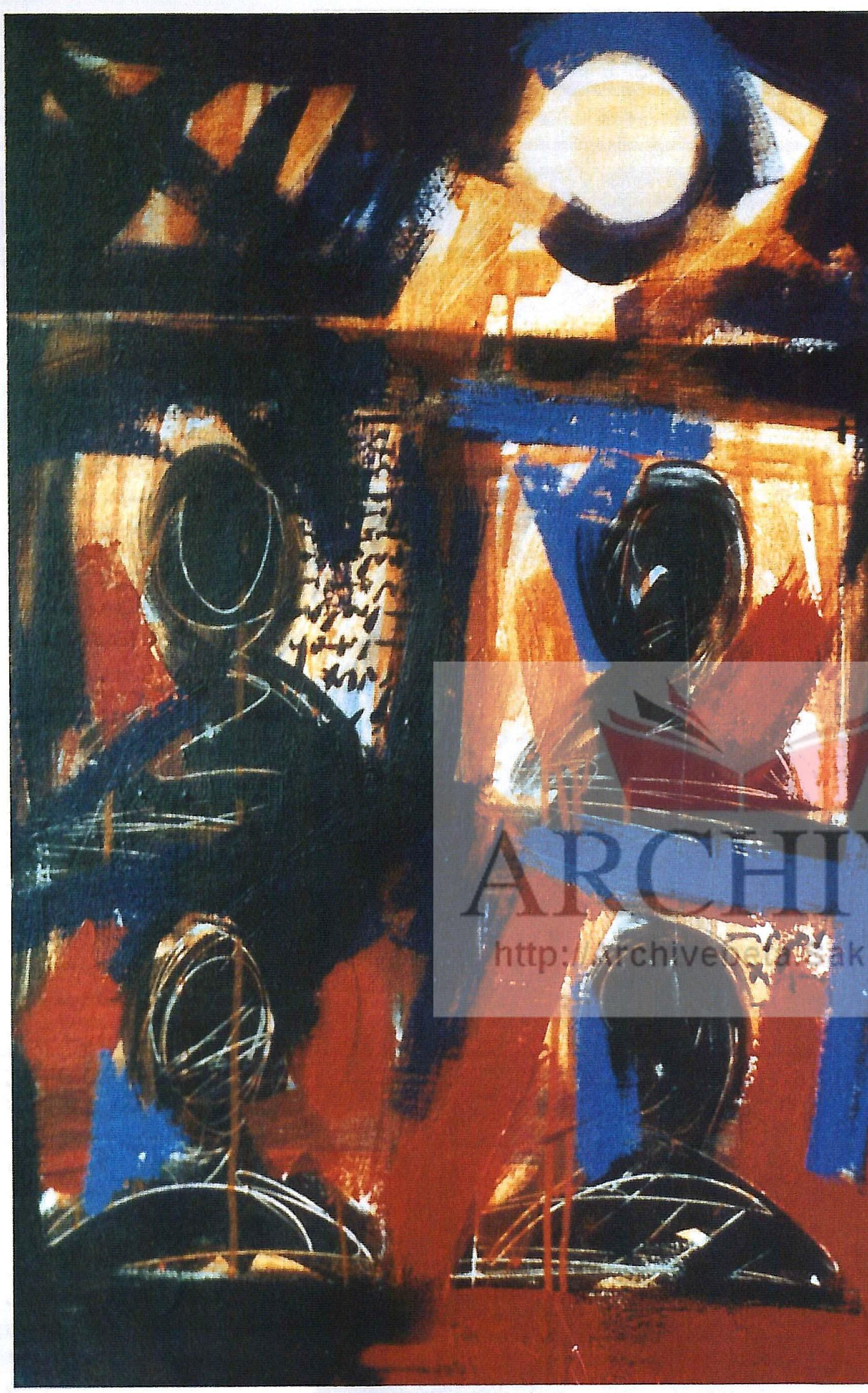
يبقى كذلك هذا التغريب الصارخ الذي غالبا ما يصاحب لغة المرسوم، مرهونا في قراءته وتأويله من قبل المتلقي أو في تدوينه من قبل المبدع، بتمثلات représentations المرئي، المنصاعة غالبا لثقافة القارئ والمبدع ولتجاربهما الفردية، بل حتى لتاريخهما الشخصي كذلك. والعمل الفني (التشكيلي) - هنا - لا يسلم دائما في التأويل كما في الإنجاز من معارف وتصورات قبلية واختلالات في التقمص قد تساهم في تنميط أو توجيه القراءة والرؤية وعدم انفلاتهما من سلطة السائد والمألوف. ينبغي أن تجدد العين والتدوينات الجمالية والقرائية معارفهما باستمرار، وتعمق الحواس دائما خبرتها بالعالم كي تغير العين مألوفية الأثر المرئي وتؤسس بالتالي علاقتها العاشقة والمدهشة بالعمل الفني، ومن ثم، رؤيتها الذاتية لاستعمال المدلولات والأشياء.

بذلك ينبغي أيضا ترويض العين على المتعة العارفة واقتطاف الجمال.

ينطرح هنا أيضا ما يمكن نعته بـ«تكليم البصري»، أي ما يمكن أن تقرأه العين في العمل الفني وتترجم رمزيته أدوات أخرى كاللغة أو بعض عناصر تنطيق الدليل البصري. كأن «ننظم قصيدة معبرة عن محتوى لوحة، ونجنح لمقاربة مستوى التطابق فيما بين البصري والمتلفظ به».

يوصلنا الحديث هنا، بمسالكه الوعرة والمتشعبة إلى صقع آخر من أصقاع اللذة الجارفة: متاخمة الشعر للتشكيل، إذ يظل كلاهما شفافا حد الصفاء الضوئي ومرهفا حد انتفاء الحدود. مجبول كلاهما على تعاليم الليل وشهوة الامحاء. ولعلاقة الشعري بالتشكيلي مقامات وخطابات شاهقة الإشارة والمعنى. والشعر كما يورد الجاحظ: «صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير»، أو كما ينسب لـ «سيمونيدس» اليوناني قوله أيضا: «إن الشعر صورة ناطقة أو رسم التصوير شعر صامت».

تنبني - هنا - بين الشعري والتشكيلي ألفة واضحة وملغزة في الوقت نفسه، ثم تقاطع مثير على مستوى صياغة الرؤية واستعمال الأدوات، وتنشأ بينهما تخاطبات جمالية وتلاقحات آسرة، يعمق كل منهما جسد الآخر ويضاعف من رمزيته، وتلمع في ذاكرة الفن التشكيلي مزاوجات رائعة بين غوايتين متقاربتين: القصيدة والصورة. وخير مثال على ذلك، لا حصرا، ما تدين به التكعيبية في الرسم لكتابات الشاعر غيوم أبولينير، إذ كان هذا الأخير يكتب قصائده بنوع من الترسيم الخاص أو يشكلها على الأصح. وكان «حساسا تجاه مظهر القصيدة مطبوعة على الورق، وقد حمل الإخراج الخاص على الصفحات بقصيدة «جسر ميربو» Pont Mir-bau على سبيل المثال أو بقصيدة «موكب» Cortége بعدا بصريا سيتفخم مع قصيدة Calli-grammes. ينضاف هذا الترتيب التشكيلي إذن إلى القراءة الخطية البطيئة نسبيا».


من أعمال الفنان يوسف الغرباوي

وفي تصديره لأحد معارض الفنان اللبناني أسادور، كتب الشاعر الفرنسي فيليب سوبو يقول «كلما نظرت إلى أعمال أسادور فكرت بأبيات للشاعر آرتور رامبو:

«إنها موجودة ثانية
ماذا؟
الأبدية..
إنها البحر الذاهب
مع الشمس».

من هنا يمكننا الإقرار كذلك بأنه غالبا ما ظلت كتابات الشعراء عن الأعمال التشكيلية في العديد من الثقافات والعصور متسمة بالكثير من العمق والشفافية والقرب الشديد من مضمون هذه الأعمال وجمالياتها بالأساس، لتشابه مساحات ورؤى وادوات اشتغال الرسامين والشعراء، وقد كنت وما أزال - شخصيا - شديد الافتتان بقراءات الشعراء للتشكيل، بحيث ظللت أعثر فيها على نوع من الحس الرفيع بالجمال والتوصيف أو التصريف الجمالي المزدوج، يغري النفس بسحر خاص لا تستطيع الأعماق مقاومته. وربما كانت هذه الغواية، بشقيها المتفاعلين، هي ما حدد أو أشار بهذا الاختيار الكتابي المغري بالنسبة إليّ على الأقل. الاختيار الصعب نفسه الذي يورطني الآن في مغامرة القراءة والكلام ◆

ARCHIVE
http://archive.sakhrit.com

## خلفيات تاريخية ودعوة للإحياء

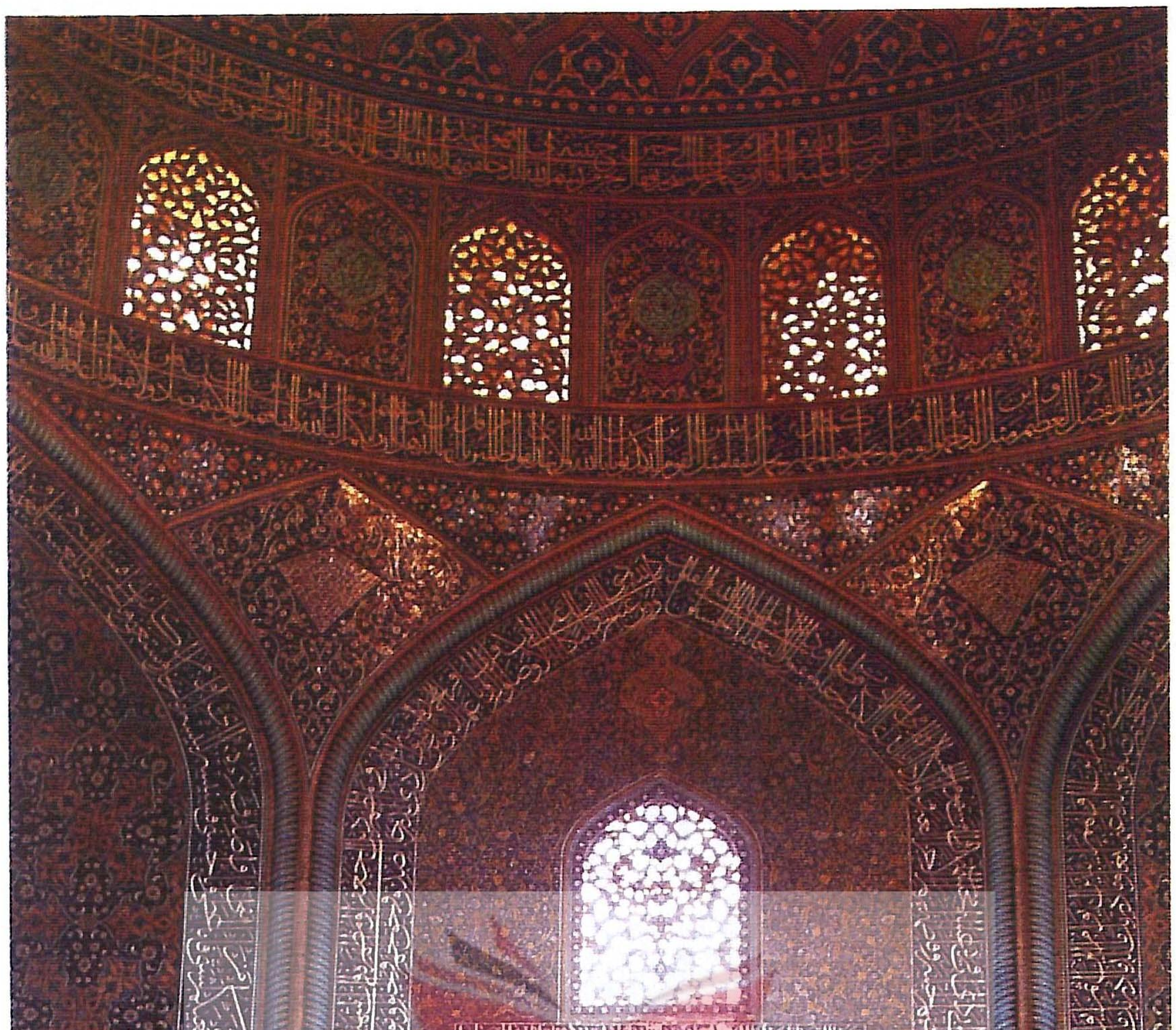
# كتابة معمارية بالخط العربي

د. علي ثويني - هولندا

لم ترق إحدى الحضارات بفن الكتابة وتجويده إلى ما وصلته حضارة الإسلام، حتى يمكن تصنيفها باقتدار من الحضارات المكتوبة، أو من الحضارات التي اعتنت وسمت بهذا الضرب من الثقافة، وهذا الوسيط التواصلي بين البشر إلى الذروة، بما يخدم الدعوة ويحفظ النصوص التي كان قد أدى التمادي في إهمالها أو تدوينها إلى تحريف الرسائل التي أتى بها أنبياء الله الذين سبقوا الرسالة المحمدية الخاتمة.

ويمكن اعتبار أن الحضارة العربية هي آخر الحضارات المكتوبة، فقد كانت الحضارات التي بناها الساميون بعد السومريين حضارات عمرانية لا ثقافية. ومثلها حضارات الفرس واليمن. وكانت الحضارة الإسلامية أكبر الحضارات المثقفة التي مهدت لحضارة العصر الحديث. فعلى الرغم من كون اليونان والرومان حضارات مثقفة أيضا فإنها لم تترك هذا الكم من المدونات، ولهذا أسباب تقف من ورائها العقيدة، وخطابها وتعاليمها.

والأهم في كل ذلك، هو كنه الآلية التي انتقل من خلالها هذا الضرب من الرموز الدلائلية المتفق عليها من قبل مجموعة من البشر إلى فن من أرقى فنون الحضارات بالمقارنة مع حضارات شرق آسيا التي اعتنت هي الأخرى بالكتابة.


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com
القبة والمحراب في مسجد الشيخ لطف الله - أصفهان

إن ما يجعل المرء ينظر إلى هذه الظاهرة الفنية بإجلال هو اختلافها عن سابقاتها بانتقالها السلس إلى منظومة الفنون وسموها في العمارة، حتى أصبحا صنوين وأضحت الكتابة غاية فنية وثقافية بحد ذاتها، وليست وسيلة إيصال فكرة ما من خلالها. وربما نجد هذا التلاقح بين العمارة وفن الكتابة لدى المصريين الذي كان ينحى منحى تزيينيا أكثر منه كتابيا ودعائيا. ويمكن أن يكون الرومان ممن استعملوا رموز الحروف اللاتينية في العمارة بكثرة، وهو الذي انتقل بعد حين إلى المسيحية الغربية، أو المذهب الكاثوليكي بالذات بعد انقسام الكنيسة، واعتماده لتلك اللغة أساسا في الدين وشروحه، وما زال إلى يومنا هذا، وعلى الرغم من دعوات القدسية لها، فإنها لم تأخذ الحظوة والرعاية التي اكتسبها الخط العربي في تلك العلاقة بين الخط وفنون العمارة.

وفي العودة إلى الجذور الأولى للكتابة يمكن اعتبار اختراعها في العراق القديم في الألف الثالث قبل الميلاد، من أكبر السمات التي تسنى للإنسان فيها تطوير ذلك الابتكار مع مرور الزمن من شكل رموز بدائية إلى حروف الفبائية سمت بها عقول الكنعانيين الشاميين نحو عام ١٧٠٠ق. م، والتي وهبت البشرية أسمى الاختراعات قاطبة تمخض عنه جل الكتابات في ثقافات العالم حتى اليوم، ومنها اليونانية واللاتينية والسريانية التي كان قد وهبها لهم الفينيقيون قبل عام ١٠٠٠ ق. م.

والكتابة العربية أخذت من جذور نبطية شامية مستمدة من الآرامية الشرقية، وكانت من إحدى تلك الاشتقاقات الكتابة الشقيقة التي وصلت الحجاز مع بواكير المسيحية من خلال نشر البشارة أو تجارة الشتاء والصيف، التي امتهنها أهل الحجاز، والتي ورد ذكرها في القرآن الكريم. وهذه الكتابة استعملت أول الأمر في تدوين المعلقات، ثم تلتها مرحلة تعايشت فيها مع الخط الحميري اليمني في رحلاته الأخيرة، وارتحل معها، فكان أن تمخض الحيري

والانباري والحجازي، وهو غير ما يدعوه الصفوي (من الصفا في الجزيرة العربية)، والثمودي واللحياني حتى وصل إلى يد بشر بن عبدالملك الكندي، والذي يعود له الفضل والشرف في تعليم الخلفاء الراشدين عمر وعلي وعثمان، والرعيل الأول من الصحابة مثل طلحة وأبي سفيان وأبي عبيدة بن الجراح رضوان الله عليهم أجمعين.

وتتجلى النزعة إلى الثقافة الكتابية تماشيا مع حظوة الإسلام لها، وذلك بورود كلمة «إقرأ» في باكورة النصوص القرآنية الذي انعكس بعد ذلك بجلاء في غزارة المنتوج الثقافي الإسلامي، وذلك يمكن أن يكون من وراء تكريس المنحى العمومي للثقافة وليس لخاصتها، أي نبذ ما نسميه اليوم «ثقافة الصفوة» التي مارستها حضارات كثيرة سابقة ولاحقة لها، ومنها اليهودية والمسيحية. ومن دواعي الإجلال نذكر هنا تلك الدعوة الى الكتابة التي جاءت استثناء على لسان نبي أمي، هو الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم، وفي قدسية ذلك المنحى المجل للكتابة، وتداخلها الروحاني فيما تبناه الإسلام، يقول تعالى «وما كنت تتلو من قبله من كتاب ولا تخطه بيمينك إذا لارتاب المبطلون بل هو آيات بينات في صدور الذين أوتوا العلم، وما يجحد بأياتنا إلا الظالمون» (سورة العنكبوت - الأيتان ٤٨ و٤٩).

والخط في اللغة يعني الكثير، منه ما يبتعد عما نعنيه بمعنى الكتابة، من ذلك مثلا رسم مستقيم له طول وليس له عرض ولا سمك، أو رسم علامة أو كثبان الرمال، أو حفر القبر، أو غزو الشيب للرأس، أو أكل القليل من الطعام، أو ما يفيد الطريق أو الشارع أو الحي، أو حتى الأرض التي تطأها للمرة الأولى... إلخ. وقد ابتدأ الخط العربي من خلال علاقة «سيمولوجية» دلائلية أو رمزية متمثلة بالبيان الإلهي في القرآن عن طريق توضيحه بالكتابة، ومن هنا تطلب كتابة فاضلة بالخط المنسوب أي الخاضع لقواعد الخط الجميل، وكان على الخط أن يبالغ في تجويد كتابة القرآن الكريم لكي يرقى إلى مستوى بلاغته، وكان أول المعتنين بذلك، الخليفة الراشد الإمام علي بن أبي طالب (كرم الله وجهه)، الذي قال «جودوا كتابتكم، فإنها تزيدالحق سطوع البرهان»، (ابن أبي الحديد - نهج البلاغة)، وعلى الصلة الروحانية في التفريغ الفني، ورد عن الفارابي قوله «إن الخط أصيل في الروح وإن ظهر بحواس الجسد».

وقد ورد في جواب بعض الخطاطين، عن متى يستحق أن

خط قاشاني من مسجد مدرسة تيله كاري - سمرقند ١٦٦٠ م

يوصف الخط العربي بالجودة قائلين: «إذا اعتدلت أقسامه وطالت ألفه ولامه، واستقامت سطوره، وضاهى صعوده حدوده، وتفتحت عيونه، ولم تشتبه راؤه ونونه، وأشرق قرطاسه، وأظلمت أنفاسه، ولم تختلف أجناسه وأسرع إلى العيون تصوره، وإلى القلوب ثمره وقدرت فصوله، واندمجت وصوله، وتناسب دقيقه وجليله وتساوت أطنابه، واستدارت أهدابه، وخرج عن نمط الوراقين، وبعد عن تصنع المحررين وقام لكاتبه النسبة والحلية».

وقد كان الخط الكوفي صاحب الحظوة الأوحد في كتابة هذه الحقبة من صدرالإسلام، في شتى الأغراض، والذي توسع مع اتساع رقعة الإسلام الجغرافية، وبذلك اتسعت صنوف الإبداع به ليصل إلى ١٢ نوعاً، منها نذكر: الإسماعيلي والمكي والمدني والأندلسي والشامي والعراقي والعباسي والبغدادي والمشعب والريحان والمجود والمصري، وتفرع من المدني ثلاثة، هي المدور والمثلث والتئم. وقد وصل الغلو بتبجيل الكوفي حتى أحيط بهالة من التقديس، واعتبر يوما أنه الخط الذي تفرد الخالق بإيحاء كتاباته للآيات التي أوحاها الله إلى النبي صلى الله عليه وسلم، وهو ما ورد في ذكر عمر بن عتبة.

وبالتوازي مع ذلك، فقد نبذت الفنون الإسلامية عامة الطابع التصويري، واتخذت لنفسها الاتجاه الزخرفي ذا المنحى التجريدي الذي يكرس حالة روحانية كانت قد وردت مفاضلتها بقوة في الخطاب الثقافي العام للإسلام، ومنها تسللت إلى الفنون. وقد انبرى بالتنظير لها رهط من العلماء الذين أغنوا الفكر بالنتاج الفلسفي الفياض. ولا سيما ما يخص كنه الجمال وتفسيره على يد الفلاسفة المسلمين مثل الكندي والفارابي وابن مسكويه وابن سينا وإخوان الصفا في رسائلهم المنهجية لفلسفة الجمال. وقد عكست تلك المنظومة الزخرفية الحس العقلاني من حب للواقع واحترام للنظام وإيمان بالتعالي، وكلها نظام هندسي منطلق من العقل والقياس والدقة.

وحل الخط العربي موقع الصدارة في تلك المنظومة، وجاء متناغما ومنسجما مع سجيتها نظرا إلى خاصية رسومات الحروف ذات النهايات الطرية القابلة للمواءمة مع المساحة المباح بها للمعالجة الفنية على قطعة من واجهات البناء، بالإضافة إلى خاصية الانسجام والتجانس التي واءمها الخطاطون مع تلك الزخارف النباتية منها والهندسية، ومهما تكن أنواع الخطوط المتوائمة مع تلك الأشكال، فإنها على العموم ترجع إلى قسمين كبيرين: اليابس واللين، أو قل المزوي (ذو الزوايا) مثل الكوفي والآخر النسخي ذي الانحناءات مثل الديواني. ويمكن أن يكون لتلك الازدواجية تداخل مع ثنائية قرآنية نباتية، وهي «النخيل والأعناب»، (فأنشأنا لكم به جنات من نخيل وأعناب لكم فيها فواكه كثيرة ومنها تأكلون) (سورة المؤمنون - الآية ١٩)، النخيل اليابس والأعناب اللينة، ثم نستشف من تلك التلاقح بين الكلمة والنبات، فلكل منها ثمر، تيمنا بالمبدأ القرآني «ألم تر كيف ضرب الله مثلا كلمة طيبة كشجرة طيبة أصلها ثابت وفرعها في السماء»، (سورة إبراهيم - الآية ٢٤)، وربما يكون هذا المبرر من وراء تكريس التوريق في الخط العربي.

وقد تطور الخط الكوفي في المشرق الإسلامي ابتداء من نهاية القرن العاشر الميلادي لتأخذ خطوطه الرأسية التمدد طوليا، وخطوطه القصيرة والرابطة الاتجاه المنحرف، بينما نجد في المغرب الإسلامي أن الخط الكوفي وخصوصا في القيروان قد تقلص حجمه بشكل متكور وأصبح أكثر أفقية وتطوروا في الخطوط الواقعة تحت مسطرة الخط الأفقية، واستمر هذا التطور حتى نهاية القرن الثاني عشر الميلادي، واتخذ صفات فنية جمالية أكثر وقسم إلى أنواع مبسطة ومربعة ومائلة وهندسية ومورقة ومزهرة ومعشقة... إلخ، ثم تطورت الخطوط حتى القرن الخامس عشر الميلادي وبعد ذلك، لتأخذ تخصصات إقليمية وطرازية تتبع مدارس العمارة الإسلامية المختلفة.

فها هو المغربي المنحدر من الأصل الكوفي قد أصبح ذا صفات خاصة يتميز بها مثل رهافة الخطوط، وانسيابيتها وتمتعها بحرية الحركة والانحدار المتمتعة بالانفتاح والتكور والمواءمة مع البيئة الزخرفية المحيطة، وانحدر من هذا الطراز نوع يدعى الأندلسي الذي نجد إبداعاته في ثنايا قصر الحمراء في غرناطة، ولا سيما في العبارة ذات الدلالات العميقة، وهي شعار بني الأحمر (ولا غالب إلا الله)، أما الخط الفارسي الذي انحدر من خط التعليق وفرعه المسمى نصف التعليق الذي أصبح في القرن الخامس عشر في حالته النهائية المستقرة. وقد اعتاد العثمانيون استعمال الخط الديواني، واستثمروا في ذلك النتاج العربي الثري. وعلى الرغم من إلغاء الكتابة بالخط العربي في تركيا على يد كمال أتاتورك عام ١٩٣٢، فما زالت العمائر الدينية الجديدة لا تستسيغ الكتابة في أفاريزها إلا بالخطوط العربية التي ما زالت لها الحظوة هناك، ويمكن أن يكون (حامد الأمدي) (١٨٩١ - ٢٠ مايو ١٩٨٢) التركي من أكبر خطاطي القرن العشرين، وعلى الرغم من هذا الإجحاف بالكتابة الإسلامية، فإنها اليوم تشهد في تركيا حركة إحياء كبيرة.

أما خط النسخ الذي سار متوازيا مع الكوفي في مشواره، فقد تطور في العهد الأموي في كتابة الدواوين، ولم يستعمل في العمارة، وتفرعت منه خطوط كثيرة، واليوم يوجد من فروعه التي ما زالت حية ترزق ٥ أنواع، هي أقلام الثلث والنسخ والمحقق والريحاني والرقعة. والخطان الأول والثاني هما الأكثر شيوعا في العمارة، وهنا يجدر ذكر أشهر الشخصيات التي تركت بصماتها في هذا الفن الراقي وهو الوزير أبو علي بن مقله (ت. ٩٤٠م) الذي وضع أسس النسب الجمالية للخطوط بطريقة النقاط التي تحدد حجومها، ومن المعروف عن ابن مقلة أنه كان وزيرا ثم عوقب بقطع يده لموهبته الفذة في الكتابة حتى اضطر بسبب شغفه بها أن يربط القصبة على يده المقطوعة ويسترسل في هوايته المحببة، وقد ذكر عنه ابن خلكان في (الوفيات ج٣ ص٢٨)، «لم يوجد في المتقدمين ولا المتأخرين من كتب مثله ولا قاربه، ولكن ابن البواب هذب طريقته ونقحها وكساها طلاوة وبهجة»، وغير ابن مقلة وردت أخبار يعقوب المستعصمي (ت ١٢٩٨)، وعلي بن هلال المعروف بابن البواب (ت ١٠٨٨م).

وتكرست حالة قدسية الخط وحظوتها في العمارة عندما أصبح عنصرا جوهريا في المعالجات الفنية الرمزية والجمالية للعمارة الدينية بمعالمها الروحية والثقافية والخلودية. ومن هنا سمي التجويد به فوق الغرض الإنتاجي أو التشكيلي. وانطبق عليه المفهوم الفلسفي للجمال الذي آثره أفلاطون (٤٢٧ - ٣٤٨ ق.م)، عندما قارن بين الشكل النسبي والشكل المطلق، ويقصد بالشكل النسبي هنا كل شيء يكون جماله قائما في تقليد الأشياء الحقيقية. أما الشكل المطلق، فهو الهيكل الذي يحتوي على خطوط منحنية ومدورات منتجة عن طريق المساطر والفراجيل والأقلام والمناقير. وهو ما ينطبق على الخط العربي الذي تعددت أغراض ومواصفات المادة التي استعمل بها.

ويمكن أن يكون استعمال الخط في شواهد القبور من العلامات المميزة للعلاقة بين الخط والعمارة. حتى اعتبر الكثيرون أن هذا التلاقح قد حفظ لنا كثيرا من الكتابات وأساليبها وطرزها التي لم تحتفظ به لنا المخطوطات أو العمائر لسبب بسيط، هو الحرمة التي تحيط القبور وشواهدها، وعدم المساس بها حتى من الأعداء بسبب ما يشكله من انتهاك للقيم الدينية والإنسانية التي تقضي بحرمة الموتى.

وقد شهد الخط العربي حالة من الإعجاب والانبهار من لدن الأوروبيين في القرون الوسطى وتداخل ذلك في عماراتهم المنشأة في تلك الحقب، ونجد خير أمثلتها اليوم في أعمدة «مواساك وفي باب كنيسة بوي»، وفي واجهات كثير من الأبنية في غربي فرنسا. والواقع أن الكتابة العربية استهوت أيضا

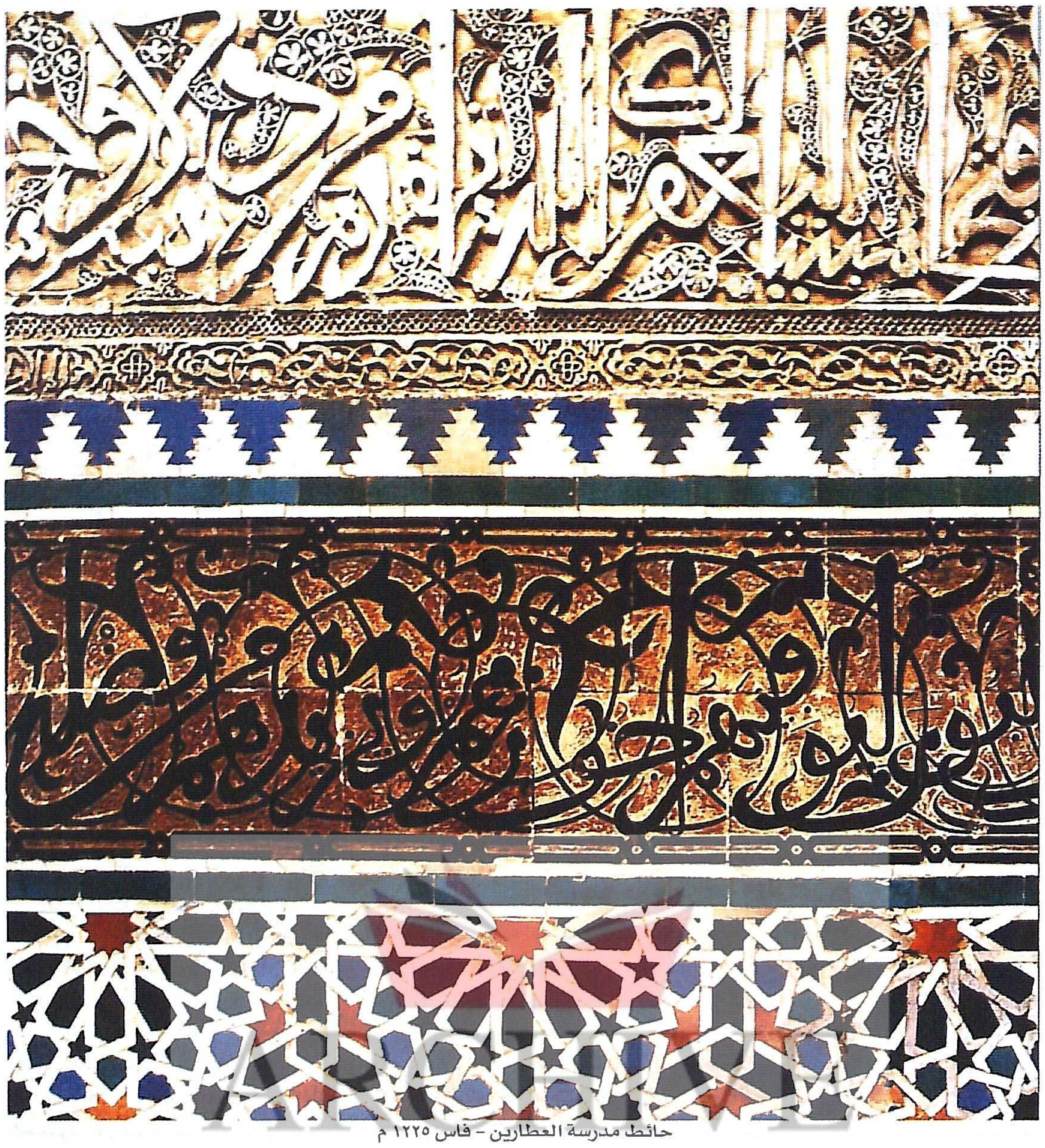
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفنانين في عصر النهضة، فنرى ذلك واضحا على باب كنيسة القديس بطرس في الفاتيكان وهو باب مؤلف من درفتين وكل درفة مؤلفة من ثلاثة ألواح موضوعة، وتحيط إطارات اللوحين الكبيرين كتابات عربية غير مقروءة جيدا.

وقد استعمل الحرف العربي في أغراض الزخرفة والتصوير في الغرب، وقد كان لونبريه Longperier أول من لفت الانتباه إلى ذلك في دراسته «استخدام الأمم المسيحية الغربية الحروف العربية في الزخرفة»، المنشورة في المجلة الأثرية، ثم قام كريستي بنشر مقالة «تطور الزخرفة بالحروف العربية» (مجلة Burlengton Magazine المجلد ٩٠ - ٩١).

وفي جزيرة صقيلة، وفي مدينة بلرمو التي كان المسلمون فيها منذ عام ٢١٢هـ - ٨٢٧م إلى عام ٤٥٤هـ - ١٠٦١م آثار فنية لا تعود إلى عهدهم، بل هي تعود إلى عهد الحكام النورمانديين الذين جاءوا بعد أفول دول الإسلام. فلقد قام روجر الأول الذي كان شغوفا بالثقافة الإسلامية باستعمال اللغة العربية التي نرى آثارها واضحة على رداء تتويج روجر الثاني، هذا الرداء المحفوظ في متحف فيينا. ونرى آثارا أخرى في الكتابات التي وجدت على سقف كنيسة القصر، وعلى مزولة القصر كتابات تحمل أدعية أن يمد الله في عمر الحاكم ويؤيد بيارقه، وقد دون التاريخ بالهجري. ولقد ظهر اسم الله والتاريخ الهجري في أماكن مسيحية محضة، مثل شاهدة قبر أم الملك غريزانتي ١١٤٩، وكان الملك وليم الثاني شديد العلاقة بالمسلمين، وكان يتكلم العربية، كما يقول ابن جبير. وكانت النساء المسيحيات في بلرمو يخرجن متحجبات ويخضبن أصابعهن بالحناء، ويتحدثن بالعربية. ولقد أنشئت كنيسة «الكابلا بلاتينا» في بلرمو عام ١١٤٠م، وعلى سقفها الخشبي فوق رواقين، وفي السقف الذي يقع خارج الحرم، قام المصورون بتصوير موضوعات ملكية بأسلوب دنيوي، ولعلهم فعلوا ذلك في الأجزاء السكنية في القصر، ولقد ظهر الملك جالسا متوجا وفي يده كأس وأحاط به غلامان، وثمة كتابة عربية نصها «وطيب الأيام والليالي بلا زوال وانتقال»، وهي الجملة ذاتها التي كتبت على رداء التتويج المحفوظ في فيينا.

وبصدد مواد البناء التي جسد فيها الخط، فقد تبعت على الدوام مادة البناء المستقاة من البيئة المحيطة لمدارس العمارة الإسلامية. فنجد استعمال الطوب والآجر المحفور بعد فخره أو المركب في العراق وفارس وآسيا الوسطى، وأقل من ذلك في الأندلس والهند وبالحجر المنحوت في آسيا الصغرى،


حائط مدرسة العطارين - فاس ١٢٢٥ م

http://Archivebeta.Sakhrit.com

والهند والشام ومصر والمغرب والأندلس التي شاع كذلك فيها الخط المصنوع بالجص المصبوب أو المنقوش والمحفور، والذي كان موجودا في المدارس الشرقية أيضا، وعموما فإن كل منطقة قد واءمت الخطوط بما يتناسب مع ذوقها المتأثر بالموروث والبيئة والعناصر المستعيرة القادمة مع المد الإسلامي، وانتقال الخبرات الفنية بين أصقاعها، فجاء الهندي والفارسي والمغربي والأندلسي، وهنا نلاحظ تأثير مادة البناء المستعملة في تلك المدارس الفنية على نوع الخط الذي عادة ما اختاره الخطاط ليتماشى مع خصائص تلك المادة وسجيتها والمدى المثالي التي تسمح به بالتمادي في الانبعاجات والتدوير والتوريق أو المزوي.

وعموما، فإن تجسيد الحروف جاء على أربعة صيغ في كل مواد البناء التي اختصت بها كل من المناطق:

١- الأشكال المحفورة في الحجر أو الآجر التي يلعب الظل دورا في إظهارها.

٢- الأشكال الناتئة في الحجر أو الآجر أو الجبس المنحوت التي تلعب الظلال دورا في إظهارها.

الكتابة المرسومة باللون على السطوح ثنائية الأبعاد المتجسدة عادة في المعالجات الداخلية وفي المساجد بالذات حيث نجد لكل موضع صورة مناسبة من الذكر الحكيم، ونأخذ مثالا ما يكتب على رقبة القبة في العادة الآية «الله نور السماوات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح المصباح في زجاجة الزجاجة كأنها كوكب دري يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسسه نار نور على نور يهدي الله لنوره من يشاء ويضرب الله الأمثال للناس والله بكل شيء عليم» (سورة النور - الآية ٣٥).

٣- الكتابة المفخورة والمزججة (القاشاني)، لا سيما في المدارس الآسيوية من العالم الإسلامي. وابتعادا عن اختلاف أنواع الخطوط واختلاف الخامات البنائية المجسدة لها، فإن أفاريز الخطوط الكتابية المستعملة في المعالجات الفنية تختلف في مواضعها وهيئاتها بحسب الطراز المعماري لمدارس عمارة المسلمين التي توحدها بعض العوامل في المواضع التي تكسبها تأثيرا جماليا أو وظيفيا مشتركا، وهي في العادة:

١- ما يساعد في فصل العناصر المعمارية بعضها عن بعض، وتحديد موقعها.

٢- وجودها لغرض ضبط الأبعاد التي يجري بها تحديد النسب الجمالية التي تدخل في الطراز.

٣- جعلها تملأ فراغا في الحائط غير مرغوب في وجوده أوحتى لغرض تكامل هذا الجزء مع كل المساحة المعالجة زخرفيا.

٤- أهم ما يمكن أن يقوم به إفريز الكتابة هو التشديد أو التوكيد أو التنبير (Accentuate) لغرض إبراز جزء من البناء، أو عنصر معماري معين، أو إظهاره بأهمية أكبر من سواه، وتحديد معالمه كما هي الحال في التأطير المحيط بالبوائك والعقود أو بالمحراب أو بالشبابيك.

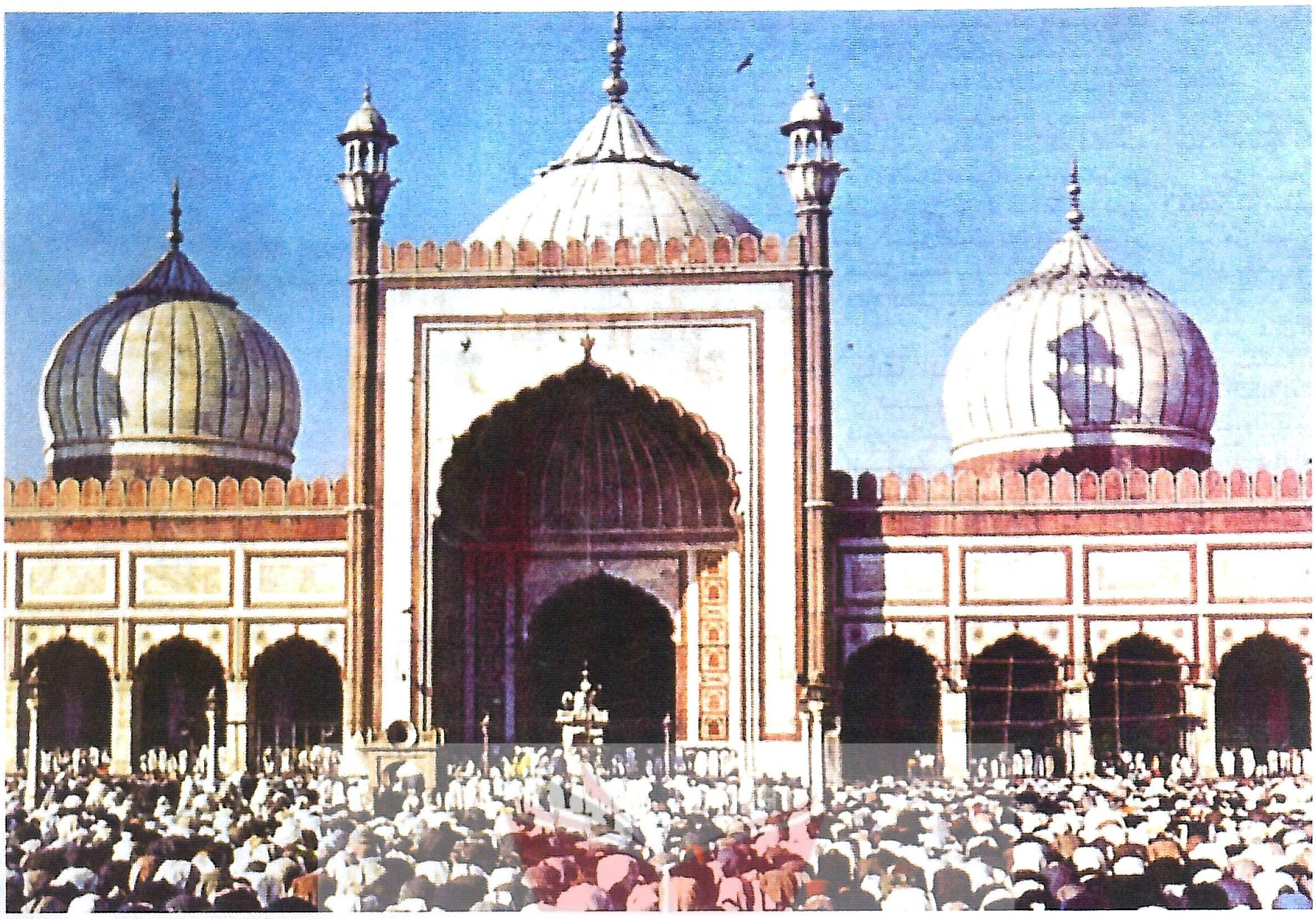
وانتقالا من العمارة والجدران التي كانت تحتكر حالة التفريغ الفني، ومنها الخطوط الكتابية، حتى القرون الوسطى في كل فنون العالم، وبتغير حالة «الحامل التشكيلي suport» من الجدار إلى القماش بعد جيوت Giotto (١٢٧٦ - ١٣٣٧)، فإن الخطوط وجدت طريقها إلى اللوحات التشكيلية المعاصرة، على الرغم من ورود بعض الأخبار عن ممارسة ذلك في التراث عندما ذكر ابن منظور (١٢١٢ - ١٣١١) وجود نوع من القماش كان يسمى «المهرق» ويصفه بأنه ثوب من حرير أبيض يسقى الصمغ، ويصقل ثم يكتب به بالخطوط. (شاكر لعيبي - مجلة نزوى - عمان)، واليوم وبتغير «الحامل» هذا فقد انطلق في الفنون العربية الحديثة ما يدعى بـ «الحروفية» منذ أربعينيات القرن العشرين، ولا سيما في العراق على يد مديحة عمر وجميل حمودي في استخدام الحروف ضمن محاولات متساوقة مع النزوع التجريدي الأوروبي (بلند الحيدري - زمن لكل الأزمنة)، وتصاعد هذا الدفق على يد جواد سليم في محاولاته المنمنماتية، وشاكر حسن ومحمد غني جميل الذي نقله إلى المنحوتات المحفورة على الخشب.

واليوم، ظهر نوع من الخطاطين يطلقون عليهم «الخطاط الفنان»، الذي وظف الدراسات النظرية في الفن ومدارسه ونظرياته في الخط، مضمنا لوحاته أعماقا جديدة تتضمن جوانب التنضيد واللون والملمس التي جعلت للوحته حضورا في معالجات العمارة الجدارية، كذلك نجد أن جانبا منها اتخذ منحى جديدا ذا صفة نحتية تبناها كثير من النحاتين المحدثين من ذوي المشارب المجددة للفنون العربية الذين وظفوا الخط في نصوب وتماثيل تركيبية نجد أماكنها في الساحات والمحال العامة في المدن العربية عموما، وأكثرها جمالا توجد في مدن الجزيرة والخليج.

ويشهد العالم العربي نهضة بإحياء فنون الخط وحتى في أقطار لم يكن لها باع في السابق بذلك، وتوسعت في ذلك الخبرات العاكسة لحالة الاختلاط واكتساب الخبرات من المدارس العربية الأخرى، مما جعل ظهور أنواع محببة طغت على الخطوط الموروثة في التقاليد الفنية، وهي بداية استقطاب أنواع معينة للذوق العام. وقد جاء دخول الكمبيوتر كعامل مساعد في بعض الأحيان ولا سيما الاستهلاكي، ولكنه ألغى المهارة اليدوية الموروثة لهذا الفن.

ونجد مثالا نموذجيا يحتذى به في بناية الجامعة المستنصرية المبنية عام ١٩٦٢ في بغداد للمعماري العراقي قحطان عوني (١٩٢٦ - ١٩٧٢) التي تعتبر إحدى المحاولات الرائدة في استعمال الخط كعنصر فعال في معالجات الواجهات في العمارة العربية الحديثة، والتي نجح المعماري عوني في إغنائها بأفاريز أفقية لخط كوفي مربع جسد بالقاشاني الفيروزي. وكذلك الحال عند المعماري محمد مكية (مولود في بغداد ١٩١٤)، عندما سعى إلى الحروفية في مسجد الخلفاء في بغداد ١٩٦٣.

وهنا نوجه دعوة إلى معمارييّنا لتبني هذا المنحى، فالأمر يكمن في كيفية إعادة توظيف الخطوط الكتابية في العمارة العربية المستقبلية، وكيف يمكن ضبط وتحديد وتطوير مواضعها ونسبها وأنواعها وطبيعتها اللونية والملمسية التي سيجد المعماري فيها ضالته، والتي ستغني حتما العناصر المعمارية الجديدة في العمارة العربية المستقبلية ◆



المسجد الجامع بدلهي

تعد دراسة الحضارة الإسلامية والعمائر الإسلامية بشرق العالم الإسلامي بصفة عامة وبشبه القارة الهندية بصفة خاصة من المجالات التي تحتاج إلى مزيد من الدراسات والبحوث، إذ إن الإسلام قد دخل إلى هذه البلاد منذ عصوره الأولى على يد محمد بن القاسم، ثم شهدت أرض الهند دولا إسلامية عديدة، هذه الدول خلفت وراءها تراثا معماريا ضخما.

في دراسته تناول الدكتور احمد رجب محمد طرز بناء المساجد في الهند على مر العصور كنموذج ودليل على رقي الفن والذوق المعماري المسلم في الهند، وذلك من خلال تناوله لتخطيط المساجد وعناصرها المعمارية.

## تتكون من ستة طرز معمارية

# تاريخ المساجد الأثرية في الهند

محمد عويس - مصر

يمكننا بصفة عامة أن نقسم المساجد الأثرية في الهند إلى ستة طرز هي:

**الأول: مساجد تتكون من صحن وأربع ظلات**

ويتكون المسجد في هذا الطراز من صحن (فناء) أوسط مكشوف سماويا يحيط به من جهاته الأربع أربع ظلات أكبرها عادة ظلة القبلة. وهذا الطراز من أقدم طرز المساجد في الهند، فإلى هذا الطراز ينتمي أقدم مسجد أثري باق بمدينة دلهي، وهو مسجد «قوة الإسلام» (قطب منار) الأصلي في عهد قطب الدين أيبك مؤسس المسجد.

ومن المساجد التي تتبع هذا الطراز مسجد «بيجمبوري» (٧٤٦هـ/١٣٤٥م) ومسجد «كالانش بمنطقة نظام الدين بدلهي (٧٨٩هـ/١٣٨٧م)، ومسجد «خير المنازل» بدلهي (٩٦١هـ/١٥٦١م). ويعد طراز الصحن والظلات الأربع من أكثر طرز المساجد شيوعا في العالم الإسلامي أجمع.

**الثاني: مساجد تتكون من صحن وثلاث ظلات**

يتكون المسجد في هذا الطراز من صحن مكشوف وثلاث ظلات: ظلة غربية، ظلة شمالية، ظلة جنوبية، ومن أشهر أمثلة هذا الطراز من المساجد «همايون شاه» بأجرا (٩٣٧هـ/١٥٣٠م) المسجد «الأكبري» (مسجد الإمبراطور أكبر) بأجرا (٩٧٢هـ/١٥٦٥م) مسجد «كالان» (الجامع الأسود) بأجرا (١٠٠٩هـ/١٦٠٠م) والمسجد «الجامع» بأجرا (١٠٥٦هـ/١٦٤٨م).

**الثالث: مساجد تتكون من صحن وظلتين**

يتكون المسجد في هذا الطراز من صحن مكشوف وظلتين: ظلة القبلة (الغربية)، والظلة المقابلة (الشرقية)، أحيانا تكون هاتان الظلتان متساويتين في المساحة مثل مسجد «باراجومباد» بدلهي (٩٠٠هـ/١٤٩٤م) وأحيانا أخرى تكون ظلة القبلة أكبر بكثير من الظلة المقابلة.

**الرابع: مساجد تتكون من صحن وظلة واحدة**

يتكون المسجد في هذا الطراز من صحن وظلة واحدة هي ظلة القبلة، ويمثل هذا الطراز في مساجد مدينة أجرا «مسجد تاج محل».

ويعد هذا الطراز من أكثر طرز عمارة المساجد انتشارا في الهند، حيث وصلنا العديد من المساجد من صحن وظلة واحدة مع اختلاف تخطيط ظلة القبلة في هذه المساجد، التي من أمثلتها، المسجد «الجامع» في قلعة «بورانا» المعروف باسم مسجد «كيلاكونا» والذي بُني سنة ١٥٤١م، «مسجد عيسى خان» بدلهي ويرجع إلى عام ٩٥٤هـ/١٥٤٧م.

**الخامس: مساجد متعددة الصحون**

حيث يشتمل المسجد على عدة صحون (أفقية) موزعة في مساحة المسجد. ومن أول هذه الأمثلة مسجد «قوة الإسلام» (قطب منار) بعد زيادة السلطان المملوكي التمش ٧١٠هـ/١٣١١م. وقد أمدتنا الدولة الطغلقية في الهند بأجمل أمثلة

القبة البصلية

هذا الطراز، حيث وصلنا من هذه الدولة مسجدان هما مسجد «خيركي» ٧٥٣هـ/١٣٥٢م، ومسجد «كالان» بمنطقة نظام الدين ٧٦٢هـ/١٣٦٠م، والمسجدان متشابهان كل منهما يشتمل على أربعة صحون موزعة توزيعا منتظما في مساحة المسجد.

**السادس: مساجد بلا صحن**

والمسجد في هذا الطراز عبارة عن مساحة مغطاة بكاملها (ظلة واحدة) تفتح على الشارع مباشرة، وليس للمسجد فناء أوسط أو فناء خارجي.

ويمكننا أن نقسم هذا الطراز إلى نوعين:

**١- المسجد ذي القبة الواحدة**

والمسجد في هذا الطراز عبارة عن مساحة مربعة كبيرة تغطيها قبة ضخمة، ومن أهم أمثلة هذا الطراز مسجد «خيزرخان» بحي نظام الدين بدلهي، الذي يرجع تاريخه إلى سنة ٧٢١هـ/١٣٢١م.

**٢- المسجد ذي البلاطات والقباب المتعددة**

والمسجد في هذا النوع أكبر مساحة من النوع السابق، وعادة تنقسم مساحة المسجد إلى عدة بلاطات مقسمة إلى مربعات يعلوها قباب مختلفة الأحجام، ومن نماذج هذا الطراز المسجد «الجامع» في مدينة كلبرجا ٧٦٩هـ/١٣٦٧م.

## العناصر المعمارية في الآثار الإسلامية

تميزت العناصر المعمارية بتنوعها مع وجود عناصر فريدة لم يوجد لها مثيل في العمارة الإسلامية في البلدان الأخرى.

### الواجهات

تميزت واجهات المساجد في الهند خصوصا في عصر الدولة المغولية بثرائها الزخرفي الشديد ووجود أبراج في زوايا المسجد الخارجية ووجود شرفات صغيرة أعلى الواجهة على شكل جواسق صغيرة. ويعد أسلوب التطعيم بالرخام الأبيض على الحجر الأحمر من أشهر أنواع الزخارف التي ميزت المساجد التي تنتمي إلى عصر الإمبراطور أكبر، وعلى رأسها مسجد «فتح بورسكري».

وفي عصر الإمبراطور شاه جهان استمر هذا النوع من الزخرفة كما في المسجد «الجامع» في دلهي، فضلا عن استخدام الأشرطة الكتابية (القرآنية) المنفذة بالرخام الأسود على الرخام الأبيض، كما في مسجد «تاج محل».

### المداخل

تعد المداخل في المساجد الهندية من العناصر المعمارية المهمة والمتنوعة وقد شاع في المساجد الهندية نظام المداخل الثلاثة المحورية، ومن أهم المساجد التي اشتملت على هذا النظام مسجد «بيجمبوري» ومسجد «خيركي» ومسجد «كالان» بمنطقة نظام الدين بدلهي، ومسجد «همايون شاه» بأجرا... إلخ. ومعظم مداخل هذا النوع مداخل بارزة «تذكارية» شديدة البروز.

هذا عن المساجد ذات المداخل الثلاثة، والى جانب هذا الطراز انتشرت في المساجد الهندية المساجد ذات المدخل الواحد، هذا المدخل الوحيد عادة يتوسط الواجهة الشرقية على محور المحراب الرئيسي، ومن أشهر نماذج المساجد ذات المدخل الواحد مسجد «خيزرخان» بدلهي ومسجد «كالان» بمدينة شاه جهان آباد بدلهي، ومسجد «عيسى خان» بدلهي، ومسجد «برطاق» عليكرة.

وأحيانا يكون المدخل في وسط إحدى الواجهات الجانبية الشمالية أو الجنوبية، وإن كانت أمثلة هذا قليلة، ومن أهمها مسجد «باراجومباد» الذي امدنا بمدخل فريد ليس في العمارة الإسلامية في الهند فحسب بل في العمارة الإسلامية جمعاء فهذا المدخل عبارة عن درج يصعد منه إلى داخل صحن المسجد إلى ردهة تؤدي إلى سلم ذي ثلاثة أطراف ولكن داخلية وليست خارجية حيث تقتطع جزءا كبيرا جدا من مساحة صحن المسجد.

### النافورات

تعد النافورات (الفوارات) من العناصر التي تجلى فيها إبداع الفنان الهندي فتميزت بتعدد أشكالها وطرزها... ويمكننا أن نقسم الفوارات الموجودة في العمائر الإسلامية المغولية في الهند إلى قسمين:

(١) الفوارة في المسجد (الميضأة).

(٢) الفوارة في القصر.

### أولا: الفوارات في المساجد

تعد الفوارة في المسجد (الميضأة) من العناصر الرئيسية، وهي في المساجد الهندية ذات طابع خاص، وقد وصلنا منها نوعان:

أ- الفوارة الحوض: وهذا النوع هو أكثر الأنواع شيوعا في المساجد ويعرف باسم البحيرة، حيث توجد الفوارة (الميضأة) داخل صحن المسجد، وأحيانا في وسطه كما في مسجد «الإمبراطور أكبر» بأجرا، ومسجد «خير المنازل» بدلهي، ومسجد «وزير خان» في لاهور، ومسجد فتحبوري بيجم بدلهي أيضاً، والمسجد «الجامع» بعليكرة، والمسجد «الجامع» في أجرا.

وأحيانا بالقرب من مؤخرة المسجد في الجهة الشرقية من الصحن، كما في مسجد «كالان» بأجرا، ومسجد «ناجينا» بأجرا، ومسجد «زينة المساجد» بدلهي.

وهذه الميضأة أو البحيرة أو البركة عبارة عن حوض مستطيل أو مربع، وإن كانت في بعض الأحيان عبارة عن حوض مستدير يملأ كل فترة ويتوضأ المصلون من الحوض مباشرة وكلما تعكرت المياه يقوم العمال بتغييرها، وما زال هذا النوع شائعا حتى الآن في المساجد الهندية الحديثة.

ولدينا مثال واحد اتخذت فيه الميضأة شكلا فريدا متعامدا ذا أربعة أطراف متساوية، وذلك لإطالة محيط الميضأة حتى يستطيع أكبر عدد من الناس الوضوء في وقت واحد، وذلك في مسجد «فتحبوري بيجم» بدلهي.

ب- الفوارة ذات الشاذوران: وهذا النوع من الفوارات نادر جدا في المساجد الهندية، ومن اهم نماذجه فوارة مسجد ناجينا بأجرا، وتتكون من حوض مائل من الرخام عليه زخارف بارزة يسيل عليها الماء ليجتمع في حوض أسفله يتوضأ منه الناس، وهي فكرة السبيل نفسه في مصر.

### ثانيا: الفوارات في القصور

تجلى إبداع الفنان الهندي في فوارات القصور أكثر من فوارات المساجد، حيث تفنن في أشكالها وأصبحت الفوارة تؤدي وظيفة جمالية إلى جانب وظيفتها في ترطيب الجو وتلطيف درجة الحرارة.

ومن أهم هذه الفوارات فوارة قصر الإمبراطور شاه جهان بأجرا.

### المآذن

تميزت المساجد المغولية في الهند باشتمال معظمها على أبراج في زوايا المسجد تستخدم للأذان، إلى جانب استخدامات أخرى كالمراقبة أو استخدام بعض الأبراج ككتاتيب لتعليم الأطفال.

ومن أمثلة هذه المآذن الأبراج: مآذن جامع «أكبر» والمسجد «الجامع» في أجرا.

والى جانب المئذنة البرج وجدت المآذن ذات الطوابق الثلاثة المضلعة، حيث تتكون المئذنة من ثلاثة طوابق تفصل بينها شرفات ضيقة، ويعلو قمة المئذنة جوسق وهي في ذلك تتشابه إلى حد كبير مع المآذن المصرية في عصر المماليك، وإن كانت تختلف معها في الجوسق، حيث إن الجوسق في المئذنة الهندية تعلوه خوذة على شكل القبة المغولية (البصلية الشكل) المضلعة.

ومن نماذج مآذن هذا الطراز مئذنة المسجد «الجامع» في دلهي.

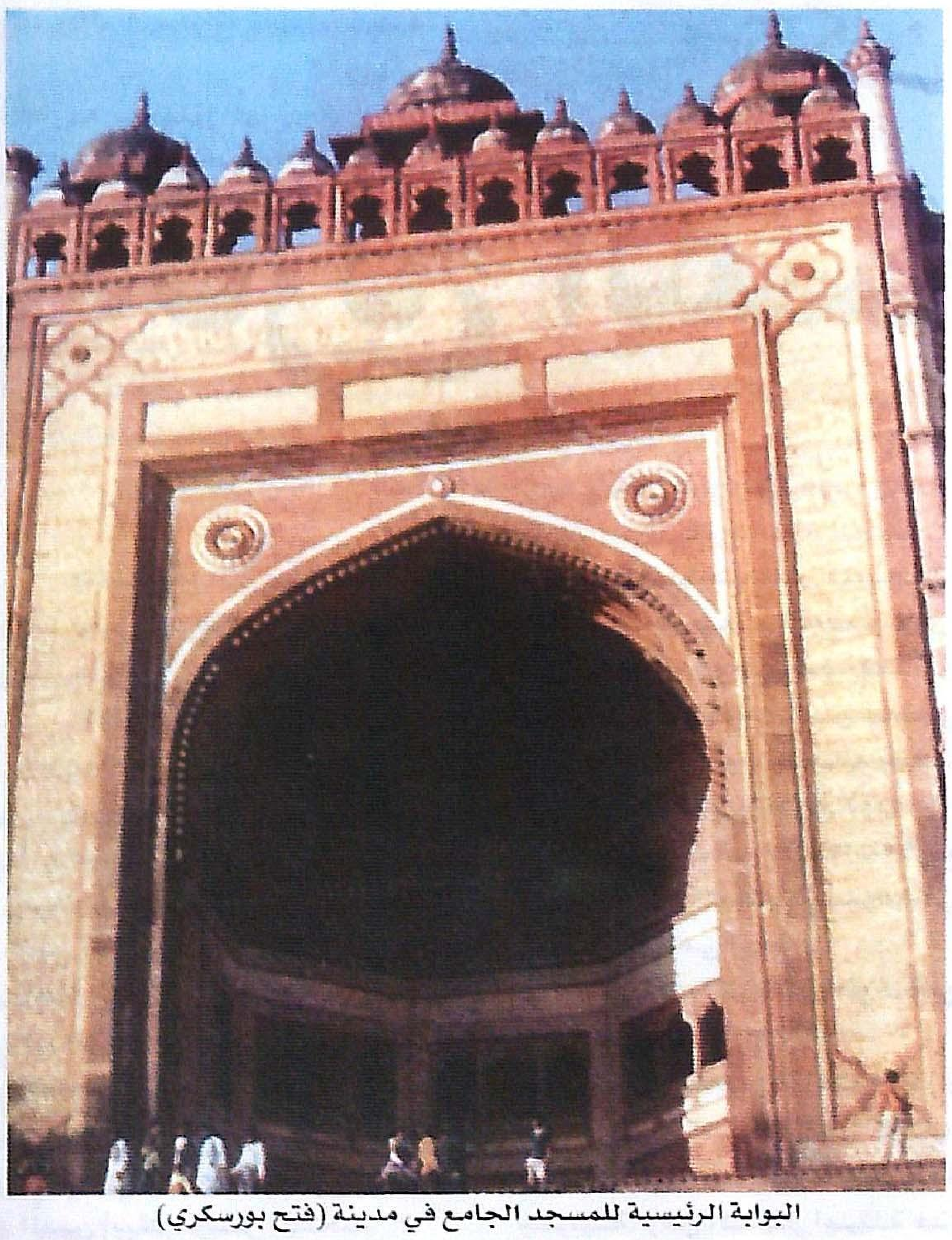
ومن أشهر مآذن الهند مئذنة قطب منار بدلهي، ولا يوجد لها مثال آخر في الهند، وتتكون من خمسة طوابق يفصل بينها شرفات مستديرة محمولة على مقرنصات.

ومن المآذن الشهيرة أيضا في الهند مئذنة «علاء الدين الخلجي» وهذه المئذنة تعتبر أضخم مئذنة في العالم، ولم يتبق منها سوى طابقها الأول، وهو طابق أسطواني قطره حوالي ٤٠ مترا، وارتفاعه حوالي ٤٠ مترا مضلعا، وهي بذلك تعد أضخم مئذنة في العالم الإسلامي.

ومن المآذن ذات الطراز الفريد في الهند مآذن مسجد «برطاق» بمدينة عليكرة جنوب دلهي بوسط الهند، حيث يشتمل المسجد على الرغم من صغر حجمه على ست مآذن متشابهة، كل مئذنة تتكون من طابقين يعلوهما جوسق ويفصل بينهما شرفتان مثمنتان.

### القباب والأقبية

تعد القباب من العناصر المتميزة في العمارة الإسلامية في الهند في عصر المغول، وهي عادة قباب ضحلة قائمة على مثلثات كروية، باستثناء ثلاث قباب فقط القبة تعلو مربعة المحراب، وقبة على يمينها، وأخرى على يسارها، وتكون قباب مرتفعة بصلية الشكل ويعرف هذا النوع من القباب باسم القبة السمرقندية، نظرا إلى انتشارها في مدينة سمرقند في بلاد ما وراء النهر، وقد شاع هذا النوع



البوابة الرئيسية للمسجد الجامع في مدينة (فتح بورسكري)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من القباب في معظم المساجد المغولية في الهند مثل المسجد «الجامع» في أجرا، ومسجد «ناجينا» في أجرا، والمسجد «الجامع» و«فتحبوري» في دلهي.

أيضا هناك نوع من القباب انتشر في الهند في عصر المغول، ويعرف باسم القباب البنغالية، نظرا إلى أن هذا النوع من القباب شاع استخدامه في العمارة البنغالية (بنغلادش الحالية) بشمال شرق الهند، وتتميز القبة في هذا الطراز باستطالتها المستعرضة بحيث تتسع قمتها، وأحيانا تشتمل على أكثر من قمة، ويمكن لهذا النوع من القباب أن يغطي مساحات مستطيلة وليست مربعة.

## الأعمدة والدعائم

تعددت أشكال الأعمدة وموادها الخام في العمارة الإسلامية في الهند، فكانت هناك الأعمدة الحجرية سواء الأسطوانية أو المثمنة، خصوصا في العمارة الإسلامية في عصر الإمبراطور همايون والإمبراطور أكبر، ومن أشهر نماذج الأعمدة الحجرية أعمدة مسجد «أكبر» في أجرا، وأعمدة الديوان العام في دلهي.

أما الأعمدة الرخامية فقد شاع استخدامها على نطاق واسع في عصر الإمبراطور المغولي «شاه جهان» وهو ما تشهد عليه عمائره الضخمة الباقية حتى الآن، ومنها استراحة البرج المثمن بقلعة أجرا «برج الياسمين»، وهي أعمدة أسطوانية مطعمة بالرخام الملون ذات زخارف نباتية بديعة.

كما تعددت أنواع العقود في العمائر الإسلامية في الهند، ومن أهمها ما يلي:

١- العقد المدبب: وهو أكثر أنواع العقود انتشارا سواء في العمائر الدينية مثل مسجد «كالان» بأجرا، ومسجد «تاج محل»، أو العمائر الجنزية مثل ضريح تاج محل في دخلات الواجهة، أو العمائر الدينية مثل قصر الإمبراطور شاه جهان بأجرا، أو العمائر الحربية مثل بوابة عمار صاين بقلعة أجرا.

٢- العقد المفصص: وهو أيضا من العقود المنتشرة في العمائر الإسلامية بأنواعها المختلفة، ومن أشهر أمثلته مسجد «الإمبراطور همايون» بأجرا. وقصر شاه برج بدلهي، وهذا النوع من العقود انتشر أيضا بإيران فضلا عن بلاد المغرب والأندلس.

٣- العقد ذو المخدات: وهذا النوع من العقود ذي المخدات أو الوسائد وجد في العمائر الإسلامية في الهند في عصر المغول، ومن أهم أمثلته مسجد وقصر «تاج محل» بأجرا.

٤- العقد ذو الزهور: وفي هذا النوع تنبثق من بطن العقد أشكال زهور كأسية من الحجر أو الرخام (مادة العقد)، ومن أهم أمثلته بعض عقود قصر الإمبراطور جهانجير بأجرا، وهو من تأثير المعابد الهندية القديمة، حيث ينتشر فيها بكثرة وقد وجد هذا العقد في المساجد في بوابة علاء الدين الخلجي بمسجد «قوة الإسلام» بدلهي.

٥- العقد ذو الزهور والخوذات: وهذا النمط يشبه النوع السابق ولكن مع وجود كرتين في طرفي العقد تعرفا باسم الخوذات، وقد وجد هذا النوع من العقود في قصر الإمبراطور جهانجير بأجرا، وهو أيضا من تأثيرات المعابد الهندية القديمة.

٦- العقد ذو الخوذات أو ذو الرؤوس أو ذو الجماجم: من تأثير المعابد الهندية القديمة أيضا، ومن أمثلته بعض العقود بقصر الإمبراطور جهانجير بأجرا.

٧- العقد ذو الرؤوس والأفيال: وفي هذا النوع من العقود وهو نوع نادر يشبه النوع السابق، ولكن مع وجود فيلين.. فيل في كل طرف من طرفي العقد، ومن أمثلته عقد دركاة المدخل بقصر الإمبراطور جهانجير بأجرا.

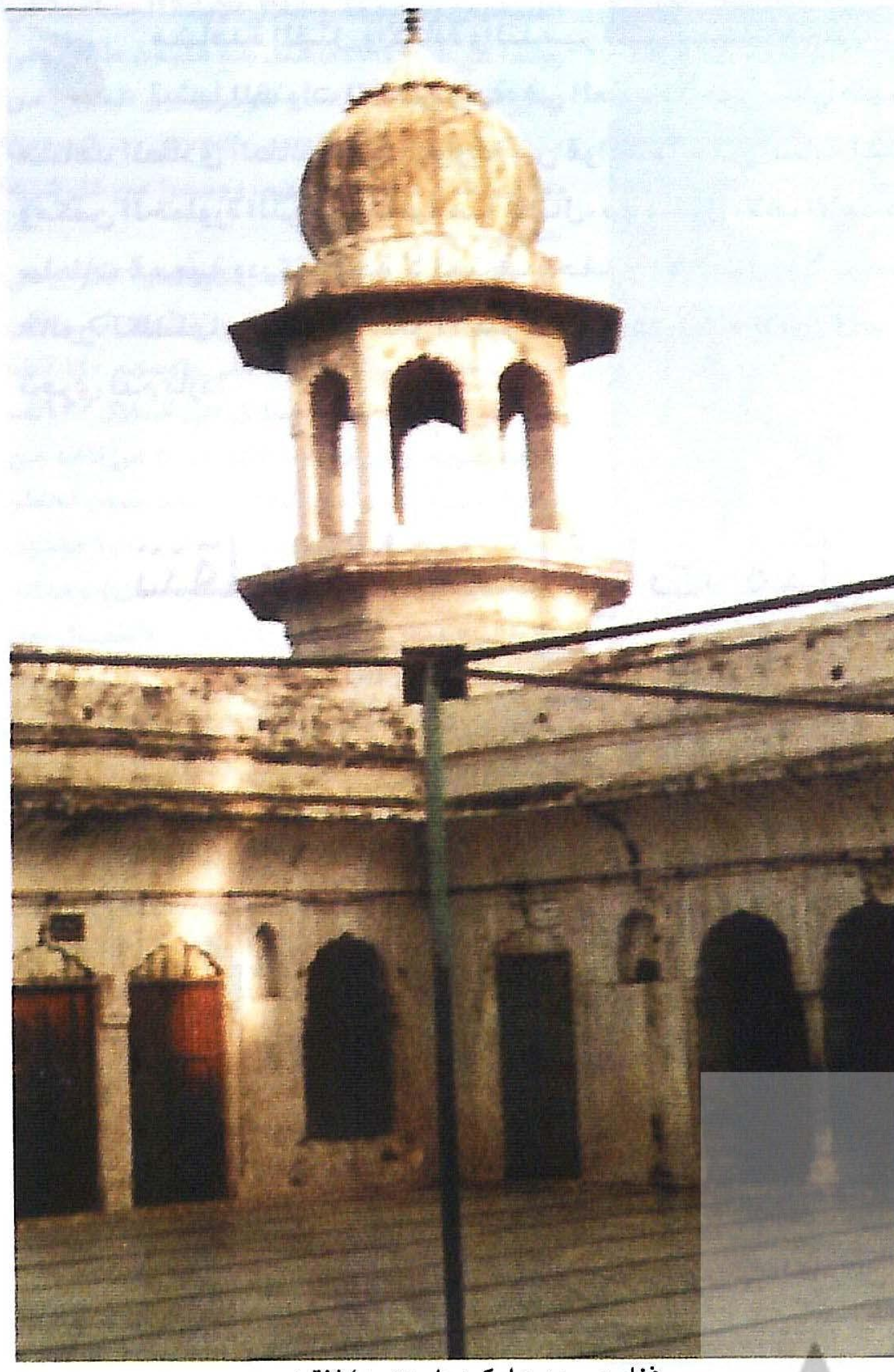
٨- العقد ذو الخراطيم والخوذات: وهذا النوع من العقود وجد في أحد القصور الملكية بمدينة فتح بورسكري وهو نوع نادر جدا في العمائر الإسلامية، ويعد من تأثير العمارة الهندية القديمة، حيث يوجد في كل طرف من طرفي العقد رأس فيل يخرج من زلومة أو خرطوم يرتفع إلى أعلى ثم خوذة ثم خرطوم إلى أعلى، ثم خوذة ثم خرطوم يرتفع إلى أعلى، ثم خوذة تمثل الصنجة المفتاحية للعقد، أي أن العقد يتكون من ستة خراطيم.

٩- العقد ذو الحيات: وهذا النوع نادر جدا في العمارة في الهند ولم يوجد إلا في ضريح الشيخ سليم بمدينة فتح بورسكري، وفي هذه العقود نجد رجلي العقد.. كل رجل على شكل حية ملتوية تنبثق من منتصف بدن العمود الرخامي وليس من أعلى التاج كما في العقود وتحمل هاتان الحيتان كابولين يحملان معبرا من الرخام، ويعتبر هذا النموذج أندر وأجمل وأبدع أنواع العقود في العمارة الإسلامية، حيث تجلت قمة ودقة وروعة الفنان ومدى تحكمه في هذه المادة الصلبة لينتج منها هذه التحفة الفنية الرائعة.

## النوافذ

تعد النوافذ من العناصر التي أبدع فيها الفنان الهندي وتفنن في زخارفها، حيث وجدت النوافذ المستطيلة والنوافذ المعقودة، ومعظم النوافذ في العمارة الإسلامية في الهند مغطاة بأحجبة بها زخارف مفرغة أغلبها هندسية.

ومن أجمل النوافذ في العمارة الإسلامية في الهند النوافذ الموجودة في بوابة علاء الدين بمسجد «قوة الإسلام» في دلهي، وهي نوافذ مستطيلة معقودة بعقود ذات زهور تحيط بها إطارات من كتابات قرآنية، ويرتكز عقد النافذة على عمودين مندمجين من الرخام الأبيض يحدثان تضادا جميلا مع الحجر الأحمر مادة بناء المساجد.



فناء مسجد عليكره وإحدى مئذنتيه

## المحاريب

يمكننا أن نقسم المحاريب في المساجد والأضرحة الهندية إلى نوعين:

أ- المحاريب ذوات التجويف المستطيل: وهذا النوع يكون تجويف المحراب فيه ذا مسقط مستطيل وتكون دخلة المحراب قليلة العمق، وهذا النوع شاع قبل عصر المغول.. ومن أمثلته محراب مسجد «عيسى خان»، ومحراب ضريحه بدلهي، وتتميز بوجود أشرطة من الكتابات القرآنية النسخية والزخارف الهندسية.

ب- المحاريب ذوات التجويف ذوات المسقط نصف المسدس: وهذا النوع من المحاريب شاع في العصر المغولي، ومن أجمل نماذج هذا النوع محراب المسجد «الجامع» في أجرا، ومحراب مسجد «ناجينا»، ومحراب المسجد «الجامع» في دلهي، ومحراب المسجد «الجامع» في فتح بورسكري، ويتميز محراب مسجد «فتح بورسكري» الذي يرجع إلى عصر الإمبراطور أكبر باشتماله على زخارف هندسية من الفسيفساء الرخامية قوامها أطباق نجمية وزخارف نباتية ووجود عقد كبير من النوع ذي الزهور فوق دخلة المحراب ووجود شريط كتابي من الآيات القرآنية حول مستطيل المحراب.

## المنابر

تميزت المنابر في المساجد الهندية بأنها عادة من الحجر أو الرخام تبنى مع المسجد وانها غالبا من ثلاث درجات وجلسة.

وعلى الرغم من بساطة المنابر إلا أن الفنان الهندي قد تفنن في زخرفة بعضها فجعل منها تحفا فنية بديعة.

ومن المنابر البديعة بالمساجد الهندية منبر المسجد «الجامع» بدلهي.

ويتكون هذا المنبر من ثلاث درجات رخامية تؤدي إلى جلسة محاطة بدرابزين من الرخام ذي الزخارف الهندسية المفرغة، هذه الجلسة محمولة على أربعة عقود نصف دائرية، وقد زخرفت حواف الدرجات الثلاث وكذلك إطارات العقود بزخارف نباتية محفورة على الرخام وأشكال لفائف.

## دكة المُبلغ

وجدت دكة المبلغ في المساجد الكبيرة في الهند في المساجد الجامعة، وهي عبارة عن دكة مرتفعة محمولة على أربعة أعمدة تحمل أربعة عقود، ولها درابزين حجري أو رخامي وعادة يكون سطح الدكة مربعا طول ضلعه متران إلى ثلاثة أمتار.

ومن أهم المساجد التي اشتملت على دكة للمبلغ المسجد «الجامع» بأجرا، والمسجد «الجامع» بدلهي، الذي اشتمل على دكتين للمبلغ إحداهما أمام ظلة القبلة وهي من الحجر الأحمر مادة بناء المسجد ◆

مسجد برطاق بمدينة عليكره بوسط الهند

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مشاهدة القتل والإبادة والتدمير التي تسببها الحروب والنزاعات المسلحة أصبحت من المشاهد المألوفة التي تبثها القنوات التلفزيونية، في العقد الأخير الذي ظهر فيه شعار «الحروب على الهواء» التي يجري فيها بث مشاهد انطلاق الطائرات والصواريخ من قواعدها حتى إصابة أهدافها.

ومكمن الخطورة التي يوضحها هذا المقال، هو دخول آلاف الأطفال أتون تلك الحروب التي يجندون فيها قسرا من قبل سلطات قمعية وديكتاتورية لا تعترف بحقوق الأطفال، ولا يهمها دمهم المراق في معارك يدفع الأبرياء فيها وحدهم فاتورة تكلفتها، ويبقى الخطر الأكبر المتمثل في بث ملايين الصور عبر شاشات التلفزيون لمشاهد القتل المجانية التي تجري بدم بارد.

## تنقلها الفضائيات مثل مباريات كرة القدم

# تأثير بث النزاعات المسلحة على الأطفال

د. محمد مرسي - مصر

في أي يوم من الأيام يقع أكثر من عشرين نزاعا مسلحا في مختلف أنحاء العالم، ومعظمها في الأقطار الفقيرة. إن الحرب تسبب الصدمات أو على الأقل تزعزع الحياة اليومية، وهي على الأرجح انتهاك لحقوق الأطفال.

ويتابع العديد من العلماء والعسكريين ومراكز البحوث تطور الصراعات في مختلف أنحاء العالم من الناحية الإحصائية، وتحليلها من حيث حدتها واتساعها. ففي الفترة من ١٩٨٩ حتى نهاية القرن (عام ٢٠٠٠) كان هناك ١١١ نزاعا مسلحا في ٧٤ موقعا حول العالم، ويصنف الخبراء هذه النزاعات طبقا لحدتها، فبعضها «صغير» (١٥ نزاعا عام ١٩٨٩ ارتفع إلى ٢٣ عام ٩٢ وانخفض إلى ٩ عام ٢٠٠٠)، أما النزاعات التي يمكن وصفها بأنها وصلت إلى مرحلة الحرب، فقد بلغ عددها ١٨ عام ١٩٨٩ انخفضت إلى ١٢ عام ٢٠٠٠، وبالنسبة إلى جميع النزاعات فقد وصل عددها في هذه الفترة إلى ١١١ نزاعا (٤٧ عام ١٩٨٩ انخفضت إلى ٣٣ نزاعا عام ٢٠٠٠).

وخلال عام ٢٠٠٠، ظهر نزاع جديد في أوزبكستان من قبل «حركة أوزبكستان الإسلامية» التي صعّدت حملتها ضد الحكومة، وشملت أيضا جمهورية قرغيزستان، وفي العام نفسه عادت إلى الظهور نزاعات خمدت نسبيا في السابق، الأول من قبل حركة مجاهدي خلق في إيران التي قامت بعمليات ضد الحكومة الإيرانية وخصوصا في منطقة الحدود العراقية الإيرانية، وفي ليبيريا بين الحكومة والمتمردين، حيث ظهرت جماعات مسلحة جديدة منها حركة «الليبيريون المتحدون من أجل الوفاق والتنمية»، وهي حركة تهدف إلى الإطاحة بحكم الرئيس تشارلز تيلور وقد نجحت العام الماضي في ذلك، وأدت هذه المعارك إلى نشوب أزمة عنيفة بين ليبيريا وغينيا، حيث تتهم حكومة الأولى سلطات الثانية بإيواء المتمردين، وامتد النزاع إلى سيراليون، حيث أصبح كل طرف من هذه الأطراف الثلاثة يتهم الآخر بالتدخل في شؤونه الداخلية.

وفي عام ١٩٩٩ ظهرت سبعة نزاعات، ففي روسيا انتهى الصراع في جمهورية داغستان (وهو الصراع الذي تأثر بحرب الشيشان)، وفي إقليم كوسوفا جرى التوصل إلى اتفاق بين حلف الناتو وحكومة يوغسلافيا الذي أدى إلى توقف هجمات الحلف. وفي ميانمار (بورما السابقة) لم تحدث معارك كبيرة بين الحكومة ومتمردي حركة «جيش الشان»، بحيث صنفت هذه المعارك بالحالات غير المعروفة لعزلها عن متابعة الصحافيين والخبراء وعدم سماح حكومة رانجون لأي جهة بمتابعتها، وفي الكونغو برازفيل جرى التوقيع على اتفاقية لوقف إطلاق النار بين الحكومة والمعارضة، وفي المناطق الصومالية توقفت المعارك الرئيسية، وإن لم تنته كلية بين الجيش الإثيوبي أو مقاتلي حركة الاتحاد الإسلامي، وفي غينيا بيساو أقصي رئيس الجمهورية بواسطة أحد القادة العسكريين (الذي قتل فيما بعد)، وفي بيرو استمرت بعض المعارك بين الجيش والحركات المسلحة، ولكن ليس بدرجة يمكن إدراجها ضمن قائمة الصراعات المسلحة.

وخلال عام ٢٠٠٠، كانت غالبية الصراعات المسلحة، كما كانت خلال الأعوام السابقة، هي بين الدول خصوصا في أفريقيا. وقد وصلت إلى ٣٠ نزاعا عام ٢٠٠٠ مقابل ٤٣ نزاعا عام ١٩٨٩، أما النزاعات التي تميزت بتدخلات خارجية (مثل ما حدث في الكونغو الديموقراطية عندما تدخلت قواعد أوغندا ورواندا وزيمبابوي) فقد ظلت كما هي، وبالنسبة إلى الدعم العسكري الذي تلقته بعض الحكومات من دول أخرى في صراعاتها المسلحة، فقد لوحظ حدوثه في حالة أوزبكستان من قبل (قرغيزستان) وأنجولا (من ناميبيا) ومن الكونغو (من أنجلو وناميبيا وزيمبابوي) وسيراليون (من بريطانيا)، واستمرت بعض النزاعات المسلحة بين بعض الدول خلال عام ٢٠٠٠، مثل النزاع بين الهند وباكستان حول الوضع في كشمير، ولو أنه كان أقل حدة عما كان عليه عام ١٩٩٩. واتسع النطاق في الحرب النظامية بين أثيوبيا وأريتريا، حيث كانت قوات الأولى تغزو أراضي الثانية في شهر مايو ١٩٩٩م، ما سبب خسائر فادحة بين الطرفين، وقعت اتفاقية بينهما في العام نفسه.

وفي عام ٢٠٠٠، جرى التوقيع على اتفاقية سلام رئيسة بين أثيوبيا وأريتريا، وضعت حدا للنزاع المسلح بينهما، ونصت على ترسيم الحدود بوساطة لجنة مستقلة توصلت إلى الحدود نفسها تقريبا، التي كانت قائمة قبل نشوب القتال، وأرسلت قوات حفظ سلام قوامها ٤٢٠٠ ضابط وجندي من قبل الأمم المتحدة للإشراف على تطبيق الاتفاقية. وفي العام نفسه جرى التوصل إلى اتفاقية سلام «جزئية» في بوروندي وقعت في مدينة أوروشا التنزانية من قبل ١٣ فصيلا متحاربا من مجموع تسعة عشر فصيلا، عقب مفاوضات متواصلة قادها نيلسون مانديلا رئيس جمهورية أفريقيا السابق، ولكن الفصيل الرئيسي «المجلس الوطني للدفاع عن القوى الوطنية» وحليفه «حزب تحرير شعب الهوتو» رفضا توقيع الاتفاق، ما أدى إلى استمرار القتال بينهما وبين الجيش الحكومي.

وبالنسبة إلى التوزيع الجغرافي للنزاعات المسلحة في العالم نجد أنها كما يلي: أوروبا «اثنان عام ١٩٨٩ ارتفعت إلى عشرة نزاعات عام ١٩٩٣ وانخفضت إلى نزاع واحد عام ٢٠٠٠»، وفي الشرق الأوسط «أربعة نزاعات عام ١٩٨٩ ارتفعت إلى سبعة عام ١٩٩٣ وانخفضت إلى ثلاثة عام ٢٠٠٠»، وفي آسيا «١٩ نزاعا عام ١٩٨٩ انخفضت إلى أربعة عشر عام ٢٠٠٠»، وأفريقيا «١٤ نزاعا عام ١٩٨٩ والعدد نفسه عام ٢٠٠٠»، وأمريكا اللاتينية «ثمانية نزاعات عام ١٩٨٩ انخفضت إلى نزاع واحد عام ٢٠٠٠»، أي أن قارتي آسيا وأفريقيا كانتا أكثر المناطق التي شهدت النزاعات المسلحة ولا تزال. وإذا استعرضنا الصراعات المسلحة في جميع أنحاء العالم وجدنا أن الخبراء يحددونها بأنها هي التي شهدت مقتل ما لا يقل عن ٢٥ ألف قتيل خلال العام، وهي مقسمة إلى ثلاثة أقسام رئيسية:

الأول: النزاعات المسلحة الصغيرة، التي وصل فيها عدد القتلى خلال فترة الصراع إلى أقل من ألف قتيل، وخلال عام ٢٠٠٠ كان هناك تسعة من أمثال هذه الصراعات (مقابل عشرة ١٩٩٩).

الثاني: النزاعات المسلحة المتوسطة التي شهدت عدد قتلى يفوق الألف قتيل خلال فترة الصراع إلى أقل من ألف قتيل خلال أي عام من أعوام القتال، وشهد عام ٢٠٠٠ وجود اثني عشر صراعا من هذا النوع مقابل ١٣ عام ١٩٩٩.

الثالث: الحروب التي تشهد أكثر من ألف قتيل في أي عام من أعوامها، وفي عام ٢٠٠٠ كانت هناك ١٢ حربا في مختلف أنحاء العالم تندرج تحت هذه الفئة مقابل ١٤ حربا خلال ١٩٩٩.

وتصنف الفئتان الأخيرتان بأنهما تمثلان نزاعات مسلحة رئيسة، وهي التي تكون تقريبا ثلاثة أرباع النزاعات خلال عام ٢٠٠٠، ولا تزال هناك عدة نزاعات مسلحة تصنف على أنها حالات «غير معروفة» بسبب ندرة المعلومات عنها أو عن الفئات المتصارعة، ومن أمثلتها: الصين

(غرب تركستان التي تضم حركات الايجور المعارضة) والهند (ناجلاند وتيبورا والحزب الشيوعي الهندي الماركسي اللينيني) ولاوس وبورما وتركيا (جيش تحرير العمال والفلاحين الأتراك) ... إلخ.

والنزاعات والحروب قبل ظهور النظام الدولي الجديد تعود إلى أسباب منها: تعدد مراكز الولاء وتنازعها داخل الكثير من الدول حديثة العهد بالاستقلال، وإلى عوامل قبلية أو عنصرية أو طبقية معينة، مما ينتج عنه غياب الاتفاق القومي وانقسام المجتمع على نفسه الأمر الذي يمكن أن يتطور فيه الصراع في اتجاه الاقتتال بوسائل العنف المسلح، ويضاف إلى هذا عوامل الضغوط الناتجة عن عملية تحديث هذه المجتمعات، مما يؤدي إلى تفسخ الأنماط التقليدية، وفي الوقت نفسه بروز قوى تقاوم التغيير والتحديث، ومن هنا ينشب الصراع ويشتد بين القوى الجديدة التي تحاول أن تنسفه من جذوره، أو أن تحدث فيه، على الأقل، تغييرا راديكاليا في المعاملة، مسايرة لمنطق التطور وتجاوبا مع مقتضياته، كما يمكن للصراع الداخلي أن ينفجر بسبب تفاعلات سياسية أو اجتماعية معينة، أو بسبب ضغط بعض المواقف المصيرية على القوى والأطراف في تلك الصراعات.

ومع أن الأسباب ما زالت عوامل للنزاعات والحروب، إلا أن الوضع الدولي الجديد وظاهرة العولمة وما رافقها من تعديات، قد آلت إلى ارتباك في سلام الولاءات وزيادة في التطرف والتعصب وانحسار الفكر السياسي المستنير، وبالتالي إلى تزايد مشكلة النزاعات المسلحة واشتداد أوزارها.

ومع أن كثيرا من صناع النزاعات والحروب هم ضحايا أيضا في النهاية، فإن الضحايا الحقيقيين هن مجمل الذين يساقون إلى ساحاتها، ومجمل الذين يجدون أنفسهم في وسط المعارك، ومجمل الذين تدفع بهم القوى إلى النيران التي تصيب حتى أولئك الذين ليس لهم أي شأن بالنزاع، بمن فيهم ساكنو أكواخ الصفيح، الذين يحز الفقر والمرض برقابهم، بل تصيب النيران الأطفال الذين لا يفهمون للنزاعات سببا ولا يدركون لها مبررا.

إن النزاعات المسلحة تنتهك جميع حقوق الطفل، بما فيها الحق في الحياة، والحق في الوجود ضمن عائلة ومجتمع، والحق في الصحة، والحق في النمو، والحق في الرعاية والحماية، ويتأثر الأطفال بالنزاعات المسلحة بطرق عدة، منها مشاركتهم فيها كجنود، ففي التقرير الذي قدمته جراسيا ماشل أرملة الرئيس الموزمبيقي السابق - إلى الأمم المتحدة، واستغرق إعداده عامين كاملين، وكان نتيجة دراسات ميدانية للبلدان التي طحنتها النزاعات المسلحة في آسيا وأفريقيا والشرق الأوسط وأمريكا اللاتينية تقول الباحثة:

«إن هناك ما لا يقل عن مائتي ألف جندي (٢٠٠٠٠٠) من الأطفال في نحو العاشرة من العمر، وفي بعض البلدان يجند الأطفال الذين يبلغون السابعة من عمرهم إلزاميا، (على رغم أن البروتوكول الاختياري لاتفاقية حقوق الطفل دعا الحكومات إلى اعتماد الحد الأدنى للتجنيد، والمشاركة في الحروب في الثامنة عشرة)، ففي كمبوديا هناك جندي من كل خمسة جنود يجند قبل بلوغه الرابعة عشرة، ويعد أطفال ليبيريا من خير الشهود على المأساة التي يعانيها الأطفال من الصراعات الدامية الحالية، إذ يقاسي حوالي ستة آلاف طفل (٦٠٠٠) تقل أعمارهم عن الخامسة عشرة من شدة التدريب العسكري داخل الجيش .. وعلى الأطفال أن يمروا بتجارب قاسية في ممارسة القتل حتى يتعودوا الأعمال الإجرامية ويفقدوا أحاسيسهم، وترغم الفتيات على دخول الجيش قسرا ثم تساء معاملتهن ويقدمن إلى الجنود كزوجات».

وفي العقد الماضي وحده، ذبح مليونان، ويقدر أن ما بين ٨٠ في المائة و ٩٠ في المائة من الأشخاص الذين يموتون أو يجرحون في النزاعات المسلحة مدنيون، معظمهم من الأطفال وأمهاتهم. وفي العقد الأخير من القرن العشرين تيتم أكثر من مليون طفل، أو فصلوا عن عائلاتهم بسبب النزاع المسلح. وفي بعض أحداث الحروب، شهد الأطفال في سيراليون والسودان وشمال أوغندا، تعذيب وقتل أفراد أسروا، وصمد الأطفال في الشيشان أمام القصف والانفجارات المتكررة.

أما في فلسطين فهذا شأن آخر، حيث تبث لنا الفضائيات يوميا ما يواجهه الأطفال الفلسطينيون من صنوف العذاب بأشكاله المتعددة والمتكررة يوميا، فقد أعلن مركز المعلومات الوطني الفلسطيني أن هناك أكثر من ٥٥٠ شهيدا من الأطفال دون سن ١٨ عاما و٥٠٥ معتقلين من الأطفال، وأكثر من ٢٠٠٠ طفل مصابين بجراح نتيجة الاجتياح الإسرائيلي للأراضي الفلسطينية في المدة من ٢٩ سبتمبر ٢٠٠٠م حتى ٣١ يوليو ٢٠٠٢، كل ذلك بسبب النزاع المسلح في الأراضي الفلسطينية. وفي لبنان نجد إسرائيل وبسبب اعتداءاتها المسلحة المتكررة على لبنان، غالبا ما تنشر قنابل من أنواع مختلفة في مناطق الاعتداءات، بعضها بشكل ألعاب خاصة للأطفال تنفجر عند تحريكها، كما أنها تزرع مساحات من مناطق زراعية آهلة بالسكان بالألغام في قضاءي راشيا والبقاع الغربي اللبنانيين وحدهما، وخلال الإبادة الجماعية في رواندا في عام ١٩٩٤م، قتل ربع مليون طفل، وفي عام ١٩٩٩ اضطر مواطنو كوسوفا إلى الخروج من منازلهم بسبب التطهير العرقي، مشردين ومنفصلين عن عائلاتهم، وجردوا من كل شيء حميم لديهم.

وفي الحرب الإنجلو أمريكية على العراق في ٢٠ مارس ٢٠٠٣ م، كان وضع الطفل العراقي أصعب حالا، حيث تساقط على رؤوسهم ١٢٠ ألف طن من الصواريخ والقنابل من خلال ٣٠ ألف طلعة جوية، وكان نتيجة ذلك أن ٣٠ في المائة من أطفال العراق دون سن الخامسة يتعرضون لخطر الموت من سوء التغذية (أي حوالي ١,٢٦ مليون طفل من مجموع ٤,٢ ملايين طفل)، وهناك حوالي ٥ ملايين و ٢١٠ آلاف من الأطفال دون الخامسة وكذلك النساء الحوامل والمرضعات سيعانون كثيرا. وفي يوم ٢٩ أبريل عام ٢٠٠٣ أبيد أكثر من ٥٠٠ شخص من الأطفال والنساء الحوامل والمرضعات في الكونغو بأفريقيا بسبب النزاعات المسلحة. وخلال النزاعات المسلحة وبعدها يبقى الأطفال عرضة للألغام، حيث ينتشر في العالم اليوم ١١٠ ملايين لغم، إضافة إلى القنابل التي تنفجر عند إسقاطها. وفي النزاعات الحديثة يندر أن تكون لساحات القتال حدود مقررة، إذ هي تتسع في تأثيراتها وأخطارها، من دون أن تقتصر على المقاتلين من حملة السلاح.

ومن هنا يجد الرجال والنساء، كما يجد الأطفال أنفسهم، في أتون النزاعات والحروب والعنف، وتدفع المجتمعات الثمن غاليا في بؤر النزاعات المختلفة التي تشوب هذا العالم، وتلبد سماءه الغيوم السود، وتحول دون صفو الحياة، ذلك أن تأثيرات تلك النزاعات تفعل فعلها بصورة مباشرة وغير مباشرة، فإذا كانت عمليات النزاع تفعل فعلها بصورة مباشرة وغير مباشرة، فإن وسائل الاتصال الجماهيري - بما فيها التلفزيون - تحدث تأثيراتها بصورة غير مباشرة وخاصة في الأطفال، ذلك أن التلفزيون ينشر في هذه الأحوال جوا قوامه العنف الناجم عن فعاليات شتى، بما فيها عنف النزاعات المسلحة.

والجو الذي ينشره التلفزيون ناجم عن رسائل اتصالية، هي وليدة التضافر بين اللغتين اللفظية وغير اللفظية، حيث إن اللغة نظام من الرموز، وهذه الرموز التي يستعين بها التلفزيون بقصد إبراز المعاني تتمثل في الكلمات، والصور، والرسوم، والحركات والأضواء والظلال، والألوان، والإشارات، والعلامات تكون - في العادة وعبر التلفزيون - مرئية ومسموعة، أي أنها موضع إحساس بصري وسمعي معا.

وقد أمكن للإنسان أن يعبر عن المعاني والأحاسيس والمشاعر عبر ذلك النظام الرمزي، الأمر الذي مهد له أن يحيا حياة اجتماعية، وأن يمارس عمليات الاتصال، وأن يتفاعل مع الآخرين ويتبادل التأثير عبر أبنية لغوية، ذلك أن النظام الرمزي يرتبط بمجمل العمليات العقلية المعرفية، كالتفكير والتخيل والتصور والتذكر، ومن خلاله تتحول الأفكار إلى الأشكال الرمزية.

ومن هنا، فإن الإنسان وخصوصا الطفل يعيش في عالم رمزي، وهو لا يقابل الحقائق وجها لوجه، بل يقابلها من خلال عالمه الرمزي. لذا، فإن الإنسان في واقعه يحيا داخل أشكال رمزية، أي أنه لا يعيش في عالم من الرموز، وهذا يعني أن الإنسان يحيا في كيان من الرموز، أكثر من كونه يعيش الواقع. وتتباين العوالم الرموزية، بقدر ما، للأفراد المختلفين، لذا تتباين رؤيتهم للأشياء والأفكار، إذن هي تبدو لهم حسب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مفاهيم عنها أكثر من أن تبدو على حقيقتها.

وعلى هذا، فإن التلفزيون ينشر جوا رمزيا يشكل جزءا لا ينفصل عن الجو العام، وهذا الجو الرمزي يسبغ تأثيره في مجمل الجوانب النفسية والاجتماعية في المجتمع، بما في ذلك الأطفال، ما دام لذلك الجو علاقة بالسلوك والتفكير والشخصية والثقافة، وما دام يرتبط بمواقف عقلية وعاطفية، وبمجمل العمليات المعرفية.

والجو الرمزي الذي ينشره التلفزيون له هيمنة على مجمل سلوك الإنسان، ومجمل قدراته على الإنجاز، بقدر ما، وهو يعطي أساليب متفردة في الإحساس بالعالم، ومن هنا ينطلق منظور تأثير التلفزيون في الأطفال، حيث يتحقق ذلك بطرائق غير مباشرة. والقول بوجود جو رمزي، نتيجة الاتصال التلفزيوني، يعني أن التلفزيون يحيط بالأطفال، وينقل إليهم مختلف المشاهد، بما فيها مشاهد العنف والنزاعات المسلحة.

وإذا كانت القنوات التلفزيونية الوطنية (المحلية) تضع ضوابط صارمة في نقلها مشاهد العنف، وتحرص على التقليل ما أمكن من تلك المشاهد، فإن ظهور القنوات التلفزيونية الدولية عبر أقمار الفضاء، منذ انتشارها في مطلع التسعينيات من القرن العشرين، أدخلها حلبة التنافس في تقديم المواد الإخبارية وفي الكشف عن تفصيلات الأحداث والوقائع، بما في ذلك تفصيلات أحداث وقائع العنف كالقتل والحروب والنزاعات، ولهذا فإن الأجواء التي تشكلها الفضائيات من حول الكبار ومن حول الأطفال، هي أجواء مثقلة بأفعال الرعب ومشحونة بالعنف.

وتشوب الحياة اليوم نزاعات مختلفة على المستوى العالمي، ومنها الوطن العربي حيث نجد نزاعات، ومن هنا يتزايد تأثير هذه النزاعات في الأطفال عبر التلفزيون، ونجد أن هذه التأثيرات في هذه الحالة تنجم عما هو مباشر، وعما هو غير مباشر في وقت واحد، ومع أن من الصعب فصل تأثيرات التلفزيون غير المباشرة عن تأثيرات مكونات الواقع البيئي، إلا أن من الممكن الحكم أن كلا من الجو البيئي والجو الرمزي اللذين يشكلهما التلفزيون يتبادل التأثير مع الآخر، ويزيد أحدهما في قوة تأثير الآخر.

وقد أظهرت دراسات سابقة الارتباط الوثيق بين التعرض المباشر للكوارث، ونمو الأطفال وتطورهم .. ولكن ليس من الضروري أن يكون الطفل ضحية مباشرة للعنف ليتأثر به، فمراقبته للعنف ذات تأثير فعال عليه، يشابه تأثير العنف المباشر .. وتأثير الأطفال بهذه الظروف يرجع إلى قوة العوامل الملطفة لمقادير الحياة القاسية، ومن هذه العوامل: العلاقات العائلية والأهلية، والصداقات المتينة، وأساليب العائلة في تدبير الأمور إلى جانب خبراتها في مجابهة الكوارث، وتؤلف هذه العوامل مجتمعة «ثقافة الكوارث، التي لا تخرج عن كونها أساليب في التأقلم الاجتماعي، مثلما يتضح ذلك في أساليب حياة سكان المناطق المحاذية للبراكين، مثلا. وهكذا، فإن الأطفال بفعل التلفزيون يترعرعون في مناخ تشوبه - بقدر أو بآخر - صور النزاعات والحروب والكوارث، وتبدو لهم ويلات النزاعات، كأنها أقدار يومية، وكأن العنف هواء يتنفسونه في كل لحظة.

ومن جانب آخر، أفادت أبحاث كثيرة أن الأطفال عرضة لتأثير التجارب العنيفة التي تواجههم، إذ ليس لديهم - على وجه العموم - أساليب دفاعية محددة، مثلما لدى البالغين لمجابهة الحوادث التي تتهددهم، لذا يختلف رد الفعل النفسي عند الأطفال عن ردود فعل البالغين تجاه التجارب.

وقد كشفت إحدى الدراسات أن الأطفال هم الضحايا الأكثر هشاشة والأسرع سقوطا، لأن التجارب المروعة تدمر وجودهم الداخلي حين يسلبون الإحساس بالأمن والثقة بالنفس والاطمئنان إلى الحياة برمتها، وليس من الضروري أن يتعرض الأطفال أنفسهم للتجارب المروعة ويكفي أن يروها تصيب الآخرين، إن مشاهد العنف - حتى من الآخرين - لها تأثير كبير غير محدود على طبع سلوك الأطفال بالعدوانية، والميل إلى ممارسة العنف كوسيلة للدفاع عن الذات، ولهذا وصفت الحروب والنزاعات المسلحة بأنها كوارث من فعل الإنسان، لأنها تقوض النظم القائمة، وتخلق حالات من التوتر الجماعي تسببه الخسائر البشرية والمادية، والنظرة السلبية إلى وقائع الأمور، والإحساس بخطر الموت أو الإعاقة، وترهق هذه العوامل كاهل الفرد وتضعف قواه في المقاومة والتأقلم معا.

ويجد الأطفال في التلفزيون مشاهد عديدة للنزاعات المسلحة التي تتسابق بعض القنوات الفضائية إلى عرضها، إذ يشاهد الأطفال أطفالا تقل أعمارهم عن ثماني عشرة سنة مجندين ومقاتلين في نزاعات مسلحة، على رغم أن ذلك محرم دوليا، إذ يبلغ عدد الأطفال المجندين في العالم اليوم مئات الآلاف، ويجد الأطفال في الجو التلفزيوني الذي تشكله الفضائيات للنزاعات المسلحة أطفالا لاجئين مع ذويهم أو آخرين افتقدوا الأهل والأرض، إذ يزيد عدد اللاجئين من الأطفال اليوم على نصف أعداد مجمل اللاجئين في العالم. ويشاهد جمهور التلفزيون من الأطفال أقرانا لهم قتلى تلقى أجسادهم في ساحات المعارك، وآخرين بترت أعضاؤهم بسبب المقذوفات، كما يشاهدون أطفالا يتعرضون لظروف قاسية ومعاملة سيئة، مثلما يشاهدون أطفالا رسم الفقر والجوع على وجوههم وأجسادهم علامات بارزة. ويشاهد جمهور الفضائيات من الأطفال أطفالا لا يجدون لعبا غير أن يلعبوا بالألغام التي يغرسها المتنازعون في بؤر النزاع، تلك الألغام التي سرعان ما تنفجر في وجوه اللاعبين الصغار. ويشاهد جمهور الفضائيات من الأطفال مئات المشاهد العنيفة في عالم نزاعات الكبار مثلما يشاهدون الموتى الذين تتركهم الحروب ضحايا، وقد انتفخت أجسادهم أو تقاطرت منها الدماء، مثلما يشاهدون أعمال العنف الأخرى والتعذيب والاعتقال والترحال.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

”سبب انتشار القنوات الفضائية منذ بداية التسعينيات الكشف عن تفصيلات أحداث ووقائع العنف كالقتل والحروب والنزاعات، ولهذا فإن الأجواء التي تشكلها تلك الفضائيات من حول الأطفال أصبحت مثقلة بأفعال الرعب والعنف“

وهكذا، يتعرض الأطفال إلى أعمال العنف والرعب، وربما يعود إقبالهم على هذا النوع من البرامج إلى أنهم لا يجدون فيها شيئا من وحي حياتهم أو من تجاربهم الشخصية، إذ يبدو كل شيء فيها ممكنا، وقد يعود إلى أن بعضهم لا يفهمها فهما جيدا، ذلك أن فهم الحوادث ومجريات الأحداث تخفف القلق والرعب بشكل كبير. ومن هنا، فإن أعمال العنف في النزاعات المسلحة تنشر القلق في نفوس الأطفال وتزيد مخاوفهم.

وعلى هذا، فإن الأطفال ضحية للعنف والنزاعات المباشرة، حيث يلاقون الموت والإصابات والخوف والدمار بسبب المشاركة في النزاعات المسلحة، وهم حين يكونون جمهورا للتلفزيون يتأثرون بما يعرض عبر شاشاته على مستوى المشاعر والتفكير والسلوك، وقد ثبت أن برامج العنف والنزاعات المسلحة من أكثر الموضوعات تأثيرا في الطفولة. وأطفال الوطن العربي يتعرضون، مثلما كثير من أطفال العالم، لتأثيرات النزاعات المسلحة بصورة مباشرة، ويتعرضون أيضا لمشاهد الكثير من النزاعات عبر الفضائيات.

ومع أن من غير الممكن واقعيا الوقوف على حدود تأثير تلك المشاهد في الأطفال، إلا أن في الوسع وضع كثير من الاحتمالات. فمن بين تلك التأثيرات نشر المخاوف من الأطفال، ويتباين الأطفال في حدود المخاوف التي تنتابهم، ذلك أن لتلك المخاوف جذورها في حياة الطفل الشخصية، وفي حياة الأبوين والأسرة عموما، ومن المشاهد التلفزيونية التي تعرض صور المعاناة التي يواجهها الطفل بسبب النزاعات المسلحة، ما يشكل لهم معاناة نفسية عميقة، كما أن من المشاهد التلفزيونية ما يجعل الأطفال يميلون إلى التحيز والتعصب في فترة مبكرة من العمر، الأمر الذي يقود إلى تبلور بذور لاتخاذ أحكام قطعية، أو الميل إلى المغالاة والتطرف إزاء الأشياء أو الأشخاص أو بعض الموضوعات.

ومن التأثيرات الواسعة التي تحدثها مشاهد النزاعات المسلحة الدفع بالأطفال إلى الشعور بالحاجة إلى الحماية، حيث تشكل النزاعات المسلحة صدمات لحياة المجتمعات بما فيها الأطفال، ويجد الأطفال فيها ما يهدد حياتهم، إذ يظهر الأطفال ضحايا لمواقف ليسوا أطرافا فيها، خصوصا أن السنوات الأخيرة شهدت مصرع ملايين الأطفال، وإصابة أعداد أكبر بإعاقات خطرة، وفصل أعداد أخرى عن أسرهم بسبب النزاعات المسلحة.

ومن جانب آخر، يمكن أن تتضمن التأثيرات

ميل الأطفال إلى اللامبالاة العاطفية، ذلك أن تكرر تعرض الأطفال لمشاهد النزاعات المسلحة يقلل، بمرور الوقت، من حدود اكتراث الأطفال بما يحصل من أحداث واقعية في الحياة اليومية، وكثيرا ما يشاهد الأطفال أحداثا مؤلمة، ومع هذا تكون ردود أفعالهم عابرة، ويرجع ذلك إلى عوامل متعددة، إلا أن من بينها أن التلفزيون جعل كثيرا من الأحداث صورا متواترة ولا تثير إلا ردود أفعال ضئيلة أو عابرة بوجه عام، فإن اللامبالاة العاطفية قد تقود إلى قدر من التبلد العاطفي، أو إضعاف مستوى النمو الانفعالي للطفل مع إضعاف القدرة على التوحد في بعض المواقف، مما يعد خروجا عما تسعى إليه التربية العاطفية.

ومن بين تأثيرات مشاهد النزاعات المسلحة في التلفزيون أن الأطفال يدخلون إلى عالم الكبار قبل الأوان، ويتعرفون إلى أساليب من طرق حياتهم لا يمكن التعرف عليها لولا التلفزيون، لذا فإن تلك المشاهد تزيد من اقتحام الأطفال عالم الكبار، وهو عالم غريب في ثقافته عن عالم الأطفال.

وهناك ملاحظات ميدانية تتمثل في أن الأطفال كثيرا ما يتجهون بالأسئلة إلى ذويهم عن أسباب النزاعات المسلحة التي يشاهدونها في التلفزيون، وعما يريده كل فريق وعن دواعي التقاتل. ويلاحظ أن الأطفال كثيرا ما يجدون أنفسهم يميلون إلى هذا الفريق أو ذاك، تبعا لمعايير عاطفية شتى أو تبعا لما يوحي به ذوو الأطفال، وفي أحيان قليلة تبعا لما يوحي به التلفزيون نفسه. ومع أن الأديان والفلسفات والثقافات قد انتهت إلى أهمية حماية الأطفال أثناء النزاعات المسلحة منذ فترة مبكرة في التاريخ الإنساني، إلا أن القانون الدولي التفت إلى هذه المسألة بصورة واضحة بعد الحرب العالمية الثانية، حيث كان المدنيون - بمن فيهم الأطفال - قد واجهوا كثيرا من آثار نزاعات تلك الحروب التي امتدت مساحتها على نطاق واسع، وقد أصدرت منظمة العمل الدولية تقريرا جديدا حول النزاعات المسلحة وضحاياها من النساء والأطفال، وأبرزت وحشية الحروب وكيفية تعامل الناس معها.

وفي أثناء الحرب، يركب المتحاربون رؤوسهم، ويتجاهلون الكثير من المبادئ والقرارات واللوائح الدولية والاتفاقيات، وبذا يجد الأطفال - قبل غيرهم - أنهم قد أقحموا في مواقف خطرة لا ناقة لهم فيها ولا جمل، بل يجدون أنفسهم في مخاطر وسط لهيب النيران لا قبل لهم بردها، ولا قدرة لهم على تخليص أنفسهم من سعيرها.

ومع هذا، دفعت العاطفة البشر في أوقات السلم إلى التغني بحقوق الأطفال، بل إلى وضع مبادئ تتضمن، إن هي طبقت، تخليص الأطفال من الأخطار في أوقات الصراعات المسلحة، اعترافا من الأطراف المتصارعة بحقوق الأطفال في أن يكونوا بمنأى عن تلك الصراعات، وألا يكونوا وقودا لنيرانها المستعرة.

وكانت خطة العمل لتنفيذ الإعلان العالمي لبقاء الطفل وحمايته ونمائه في التسعينيات، قد أشارت إلى أن الأطفال يحتاجون إلى حماية خاصة في حالات النزاع المسلح، ويلزم القيام بتدابير في مثل تلك الحالات جميعا، وضمان استمرار حصولهم على الطعام والعناية الطبية، ومعالجة الصدمات الناجمة عن العنف، وتجنيبهم النتائج المباشرة الأخرى لأعمال العنف والعدوان.

وكان الإعلان العالمي لبقاء الطفل وحمايته ونمائه قد أشار إلى «أن عددا لا يحصى من الأطفال في مختلف أنحاء العالم يتعرضون يوميا إلى مخاطر تعوق نماءهم وتنمية قدراتهم، وتشتد معاناتهم بسبب الحروب أو أعمال العنف أو بسبب التمييز والفصل العنصري والعدوان والاحتلال الأجنبي لبلدانهم، وضم تلك البلدان والتشرد والنزوح، واضطرارهم إلى التخلي بشكل قسري عن جذورهم، وكثيرا ما يكونون ضحايا الإعاقة والإهمال والقسوة والاستغلال». وأشار البيان إلى أن هذه التحديات هي التي تتعين مواجهتها.

وتضمن البيان التزاما بأن يعمل المجتمعون على اتخاذ التدابير الكفيلة بحماية الأطفال من ويلات الحرب، ومنع نشوب صراعات مسلحة، لكي نوفر للأطفال في كل مكان مستقبلا آمنا ومصونا، ولنعزز قيم السلم والتفاهم والحوار في برامج تعليم الأطفال، مع وجوب توفير الحماية للأطفال والأسرى، حتى في أوقات الحرب في مناطق الصراعات والعنف، ونطالب بأن يتحقق الالتزام بفترات الهدوء اللازمة لتمرير إمدادات الإغاثة الخاصة، خدمة للأطفال في مناطق الصراعات والحروب.

وبعد أن استعرضنا آثار النزاعات المسلحة التي يتأثر بها الأطفال بسبب المشاهد التي تعرض عليهم من خلال الفضائيات المختلفة، ينبغي هنا تأكيد بعض النقاط المهمة التي لها أثر بالغ في توفير مزيد من الحماية للأطفال وذلك من خلال الآتي:

١- إن عمليات الحصار الشامل التي تفرض على جميع المناطق والبلدان التي تشهد صراعات مسلحة، وبالشكل الذي يؤثر على الفئات الخاصة المحمية، ومنهم الأطفال والنساء، هي من الأمور التي تتنافى مع قواعد القانون الدولي الإنساني، وينبغي حث المجتمع الدولي والمنظمات الدولية الأخرى الحكومية وغير الحكومية على التدخل لدى أطراف النزاعات المسلحة، للعمل على إلزامها بتوفير الحماية اللازمة للأطفال والنساء خلال تلك المنازعات، ويجري ذلك عبر الفضائيات حتى يشاهدها الأطفال، وكذا، حث المجتمع الدولي والمنظمات الأهلية على تقديم المزيد من إمدادات الغوث، من أجل الأطفال والنساء، وتأمين وصولها إليهم.

٢- العمل على انضمام الحكومات القليلة، خاصة الأفريقية، التي لم تصبح طرفا في حقوق اتفاقيات الطفل، وفي أي من اتفاقيات جنيف، أو البروتوكولين الملحقين بها، كما يجب إلزام الحكومات كافة بأن تعتمد تدابير تشريعية وطنية، لضمان التنفيذ الفعال للمعايير ذات الصلة بوضعية الأطفال في ظل النزاعات المسلحة الدولية وغير الدولية.

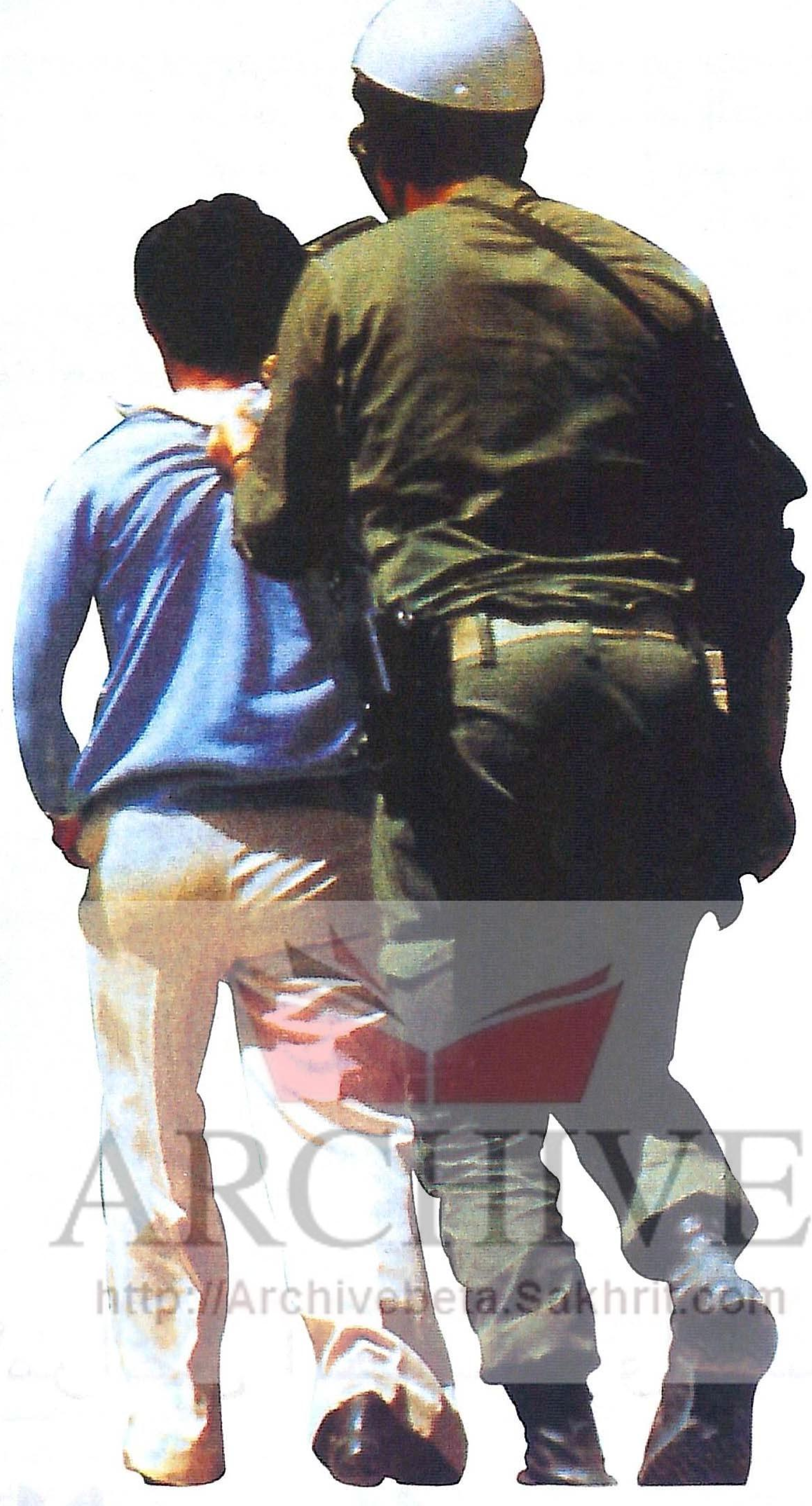
٣- تشجيع المنظمات الدولية والإقليمية على العمل مع المنظمات الوطنية والهيئات الحكومية ومنظمات المجتمع المدني لوضع خطط عمل لحماية حقوق الأطفال والنساء خلال المنازعات المسلحة، أو للحد من الآثار السلبية لها، خاصة الأجهزة الإعلامية في هذه الحكومات.

٤- بذل كل الجهود الممكنة لمساعدة الهيئات الدولية المعنية بتقديم المساعدات والقيام بعمليات الإغاثة والمهام الملقاة عليها، وأن تراعي في تقييم برامج عملها أن الهدف هو توفير جميع السبل لتمكين النساء والأطفال من نيل حقوقهم، وليس مجرد تقديم مساعدة إنسانية، وعلى تلك المنظمات أن تراعي الاحتياجات الخاصة بحقوق الأطفال، ومنها التعليم، وكذا حماية المؤسسات التعليمية التي ليس لها أي علاقة بالعمليات العسكرية.

٥- مد يد العون لكل الأنشطة التي تضطلع بها المنظمات الدولية، حيث تلعب دورا كبيرا في الحد من الآثار السلبية للنزاعات المسلحة، بما في ذلك تقديم المساعدة الطبية في حالات الطوارئ، وجمع شمل العائلات التي انفصم عراها، وإمكان الوصول إلى المشردين داخليا.

إن النزاعات المسلحة أفعال عدوانية، تكون النفوس البشرية أغلى ضحاياها، بمن فيها نفوس الأطفال، وإذا كانت البشرية تهفو إلى وقف هذه النزاعات وسيادة السلام بين الجماعات والمجتمعات المختلفة، فإن ذلك لا يتحقق بإلقاء السلاح فحسب، بل بتوفير ظروف حياة جديدة، قوامها الحياة النفسية والعاطفية السليمة، التي لا يمكن البدء في بنائها، إلا من خلال بناء سلوك الأطفال بناء سليما، وتكوين شخصياتهم وفق أسس مرنة وواقعية وموضوعية، بعيدا عن التعصب والنظرة الأحادية والعدوانية.

وهكذا، فإن النزاعات المسلحة تفعل فعلها في أرواح وأجساد الناس، كبارا أو أطفالا، من الذين يجدون أنفسهم في ساحاتها، من دون أن تسلم منها نفوس الأطفال الذين يتعرضون لأخبار تلك النزاعات التي تحرص الشاشات الصغيرة على أن تظهر في حركتها وأصواتها وألوانها وظلالها وعلاماتها، بحيث لا يمكن إلا أن يقول الأطفال: أي كبار هؤلاء الذين يتنافسون من أجل نقل مشاهدها، كما هي، على الشاشة الصغيرة!



"أكدت الدراسات أن الأطفال هم الضحايا الأكثر هشاشة والأسرع سقوطا لأن التجارب المروعة تدمر وجودهم الداخلي، حين يسلبون الإحساس بالأمن والثقة بالنفس، والاطمئنان إلى الحياة برمتها"

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الموسيقى لها تأثير قوي وفريد ومتميز للغاية، فهي تساعد على تغيير السلوك الإنساني، ومن الممكن أن تفعل ذلك بمفردها، لكن غالبا ما يجري ذلك بمساعدة متخصص فيها على دراية بعلم النفس، تحقيقا للسمو والصحة. إن الموسيقى عبق وعبير وروح الإنسانية بحق، ليس فقط لأن الإنسان مبدعها لكن لأنه أيضا يبدع العلاقة معها. إن المخ بحجمه الكبير وبوجوده اجتماعيا ميز الإنسان عن باقي الكائنات التي تحيا على الأرض. ولقد أكد العالم Gaston أن الموسيقى قد وجدت بسبب استقلالية الإنسان النوعية والتفاعلية وحاجته الشديدة إلى التعبير والتواصل. فالموسيقى باختصار توقظ الحس وتوفر تنبيها حسيا متعددا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

## للأمراض الجسدية والنفسية

# العلاج بالموسيقى

د. خليل فاضل - مصر

إن أهم حافز لجهاز الإنسان العصبي هو أن يقفز فوق أسوار «البدائية»، أي أن يعبر طريقا يميزه عن الحيوانات، وأن يتوجه نحو الجمال، يتذوقه ويجربه، لكي يتكيف ويتأقلم ويتطور مع بيئته المحيطة، ومهما كان حفيف الشجر وصدح البلابل وخرير الجداول مشنفا للآذان، إلا أن أصوات الطبيعة تلك غير كافية للرقي بحواس الإنسان، بمعنى السعي إلى مستوى إدراكي حسي حركي فيه تناغم بين اليدين والأصابع وهي تعزف، وبين العين وهي تقرأ «النوتة»، وبين الاستماع للحن المعزوف، وردود فعل المستمعين إذا كان العزف في مجلس أو حفل. كل هذا يرقى بالسلوك الإنساني، ويحقق التأمل الجمالي الرائع. بمعنى آخر إن أهم خصائص التطور هنا هما «المجتمع والمخ المركب Society&Comlex Brain»، وهاتان الخاصيتان تتبادلان الأدوار وتتفاعلان فيما بينهما ومع الأشياء الأخرى في دقة ورقة واستقلالية. وإذا طبقنا ذلك على المؤثرات الصوتية والموسيقى لوجدنا - مثلا - أن التكرار الشديد يؤدي إلى «كبح داخلي»، ويؤدي بالتالي إلى الدوار. كما أن الحرمان الحسي (السمعي والبصري) يؤدي إلى البلادة الذهنية، وهو الإحساس نفسه الذي قد يشعر به الإنسان لدى سماعه نغمات مختلفة جديدة مختلطة وغير منظمة (كما هي الحال في الأغنيات اللاهثة الجديدة، المرتبكة والسريعة الإيقاع جدا وغير المعتادة)، وكأن الجهاز العصبي المركزي للإنسان يرفض الغث، وإذا قبله الشعور الإدراكي بالتجريب؛ فإن آثاره السيئة والسلبية تختفي وتظهر بعد حين.

الإيقاع (الرتم) يعتقد أن له صلة بالفص الصدغي Temporal من المخ، ويشجع على الحركة (الراقصة غالبا)، هنا يوحد الرقص الهدف من النشاط الحسي ويوجد بين الناس، حيث لا حاجة إلى كلمات أو طريقة أخرى للتواصل..

• ويقول مدير مدرسة ابتدائية: إن فصل الموسيقى للأطفال الصغار جدا (مرحلة الروضة والحضانة)، يكون شيقا، ويساعد الأطفال على تكوين صداقات وتعلم الجديد والمهارات الاجتماعية، كما يزيد من درجة انتباههم.

• أما والد طفل يبلغ من العمر خمس سنوات يعاني من اضطراب تشتت الانتباه، والحركة المفرطة فيقول: لقد ساعد العلاج بالموسيقى ابني على زيادة تركيزه ودرجة استيعابه، إن قدرته على النظر في عيني محدثه قد أصبحت ملموسة منذ أن اشترك في العلاج بالموسيقى، هذا إلى جانب أن استخدامه للغة قد تحسن بصورة ملحوظة (وكان الطفل قد عولج بالموسيقى لمدة عام ونصف عام).

• أما أم الطفل الذي عانى متلازمة داون Down Syndrome والبالغ من العمر ست سنوات ونصف سنة، فلقد قالت إن العلاج الفردي بالموسيقى قد ساعد ابنها جدا على احترام النظام وتقدير الآخر، وعلى المشاركة والإنصات، كما تعلم تمييز الألوان ومعرفة الحيوانات وأجزاء جسم الإنسان، وعرف ملابسه (الطفل عولج بالموسيقى علاجا فرديا لمدة سنة في الحضانة، وعلاجا جماعيا لمدة سنتين قبل أن يدخل المدرسة.

إن العلاج بالموسيقى ييسر العملية الذهنية، ويحرك طاقة الإنسان تجاه شمولية النفس والجسد، والانفعال، العاطفة والروح محققا الاستقلالية والتحرر من القيود والروتين والقدرة على التكيف، والتوازن والتآلف.

يعتمد العلاج بالموسيقى على التفاعل بين المعالج والمعالج والموسيقى، هذه التفاعلات تحقق تغيرا نوعيا في الإنسان يرتبط أولا بالموسيقى، وقد لا يحس أو لايشعر به الإنسان أولا (تمر تغيراته ببطء وثبات تحت الجلد، وداخل أعماق النفس)، وتلعب عناصر الموسيقى المختلفة من إيقاع وتناغم وعزف دورا في تطوير العلاقات الإنسانية ما يتيح الاستمتاع بالحياة.

ويساهم العلاج بالموسيقى في إثراء «الأنا»، ببساطة لأن استجابة الإنسان للموسيقى فريدة في نوعها.

ما الذي يحققه العلاج بالموسيقى؟

• يسهل وييسر عملية التعبير الانفعالي والعاطفي، خصوصا لدى هؤلاء الذين لا يتمكنون من التعبير اللفظي ويفتقدون مهارات التواصل المختلفة.

• يتيح الفرصة لتجارب تثمر تطوير التعلم في كل نواحي الحياة تقريبا.

• يخلق فرصا نادرة لتحقيق

تفاعل اجتماعي ناجح، إيجابي وممتع لم يتحقق من قبل.

■ يطور الوعي بالنفس وبالآخرين وبالبيئة المحيطة، ويسهم في التطور الاجتماعي على جميع المستويات.

الهدف الأساسي والرئيسي من العلاج بالموسيقى:

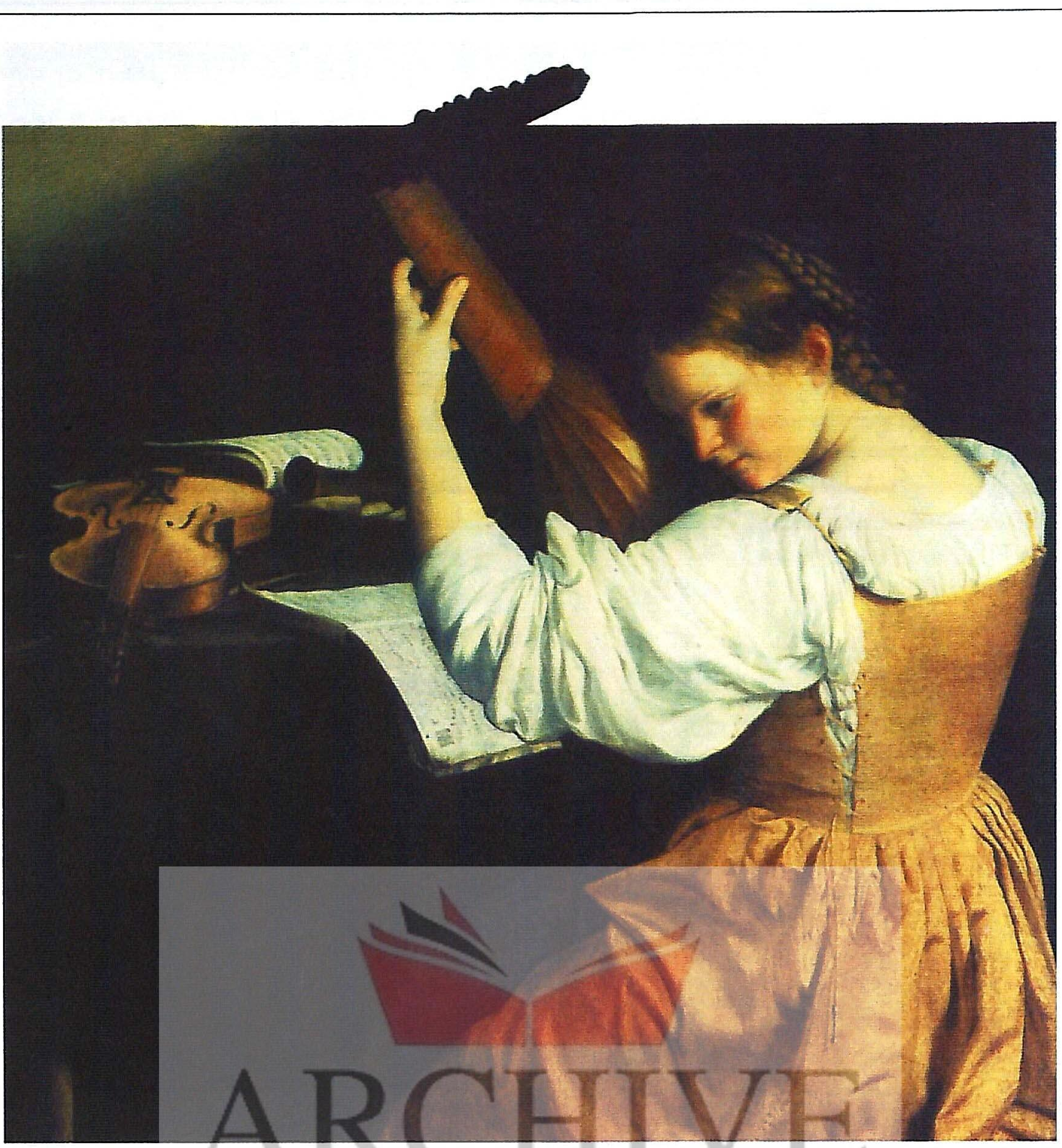
ويتلخص في أن يكون المعالَج جزءا فاعلا، لا متلقيا، قادرا على السعي إلى تحقيق نموه الذهني والنفسي، ويتيح تطوره السلوكي والإنساني ويسهم في تحويله وتغييره، وينقله في تفاعله مع الموسيقى إلى مناحي الحياة الأخرى، وينتزعه من حب العزلة، ممسكا بيده، ليخطو نحو العالم بكل رحابته.

الأهداف الطويلة الأمد للعلاج بالموسيقى:

• تطوير وتحسين صورة النفس والإحساس العام بالجسد.
• تطوير وتحسين مهارات التواصل.
• زيادة القدرة على استخدام الطاقة (النفسية والجسدية) بشكل مفيد ومنظم وغير عشوائي.
• الإقلال من السلوك غير المتكيف (النمطي، القهري المندفع، العدواني، المزعج المضطرب والمتكرر).
• زيادة قدرات التفاعل بين الأقران والآخرين.
• زيادة الاستقلالية والقدرة على تحديد المسار، والاتجاه في أمور معينة وفي الحياة بشكل عام.
• حفز القدرة الإبداعية والقدرة على التخيل.
• تحسين القدرة على التعبير الانفعالي والتكيف مع البيئة المحيطة.
• تحسين الانتباه والانضباط.
• تحسين الأداء الحركي الدقيق والعام.
• تحسين الإدراك السمعي

استخدامات العلاج بالموسيقى في تعليم ذوي الاحتياجات الخاصة:

• تساهم في تطوير العملية التعليمية لذوي الاحتياجات الخاصة وللمعاقين ذهنيا وجسديا.
• تساهم بشكل كبير وغير متوقع في تحقيق أهداف العملية التعليمية، وفي تطوير ونمو النواحي السلوكية، الإدراكية العاطفية، وكذلك المهارات الاجتماعية (التي عادة ما تكون عاجزة غير متحققة، والمتاح منها غير مستخدم بصورة مطلقة أو بشكل غير يسير).
• يمكن تحقيق برامج خاصة لكل طفل على حدة حسب حاجاته واحتياجاته لتحقيق أكبر قدر ممكن من الاستفادة.
• يساهم المعالج الموسيقي مع مدرس الفصل في تحقيق أكبر قدر ممكن من استيعاب الدروس من دون ملل، وبتركيز وانتباه كبيرين.
• العلاج بالموسيقى ويزيد من التركيز في مجمل العملية التعليمية.


علاج يدعم الاحساس بالأمان والطمأنينة

العلاج بالموسيقى (نظرة أخرى)

يحقق العلاج بالموسيقى خدمة صحية موازية ومشابهة للعلاج الوظائفي Occupational Therapy والعلاج الطبيعي Physical Thera-py، ويعتمد على توظيف العمليات السيكولوجية والجسدية والإدراكية والاجتماعية للمرضى من مختلف الأعمار، وهو علاج قوي غير مزعج، فريد وسهل توفيره.

العلاج بالموسيقى للمرضى غير النفسيين

يساهم في علاج كثير من الأمراض المرتبطة بالتنفس والألم المزمن والتأهيل الجسدي والسكر والصداع واضطرابات القلب والجراحة والتوليد، كما تعمل الموسيقى كمنبه يثير استجابات مختلفة تحقق الإحساس بالأمان والسكينة والطمأنينة.

كما يساهم العلاج بالموسيقى في الآتي:

• خفض درجة التوتر والقلق.
• خفض درجة الألم والضجر إلى حد أدنى من المسكنات أو من دونها.
• يحسن من الحالة النفسية ويعدل المزاج المضطرب.
• يتيح للمريض تفاعلا قويا مع العلاج.
• يقلل من مدة الإقامة في المستشفى.
• يتيح حميمية من نوع خاص بين المريض ومعالجيه وأفراد أسرته.
• يحقق الاسترخاء لكل أفراد الأسرة.
• يعطي معنى وجوهرا للوقت واستخدامه إيجابا وإبداعا.
• يحقق تغيرات فسيولوجية مهمة في عملية علاج الألم وخفض درجة الكرب والتوتر بخفض ضغط الدم، وتحسين عملية تدفق الدم من القلب، وخفض عدد ضربات القلب المتزايدة، وإرخاء عضلات الجسم المتوتر.

ويفضل بالطبع وفي كل الأحوال ألا يعمل المعالج بالموسيقى منفردا أو بالقطعة، وإنما يكون جزءا لا يتجزأ من الفريق المعالج: أطباء، ممرضات اختصاصيين نفسيين واجتماعيين ومعالجين وظائفيين. ففي حالات الخرس الهستيري مثلا أو فقدان القدرة على النطق لأسباب شتى، نجد أن المريض يبدأ بالهمهمة والدندنة ثم الغناء قبل أن يتكلم بشكل تلقائي. وقد يخطو راقصا ثم يمشي بعد طول انتظار في الفراش، ويتخيل عدم القدرة على الحركة، وهكذا.

العلاج بالموسيقى في حالات السرطان

إن علاقة العقل بالجسد علاقة جدلية خاصة جدا، بمعنى أن الاهتمام والانتباه الكامل لجهاز المناعة يتيحان علاجا للسرطان، فمن الواضح أن المريض غير القلق، ذا المزاج الرائق تسمح حالته للعلاج ا لطبي بالتقدم بشكل مطرد، ولقد أثبتت الدراسات أن مرضى الألم المزمن والسرطان قد حققوا تقدما في عملية شفائهم باستخدامات أقل للعقاقير المسكنة والمهدئة، ويبدو أن ذلك يعتمد أساسا على تنبيه الجهاز المناعي من خلال تحقيق راحة النفس والجسد.

إن التدخل بالعلاج الموسيقي يحقق الآتي:

• يسمح بالكشف عن المشاعر الإنسانية وتوضيح الأمور العلاجية المهمة، مثل الاستبصار والوعي بالذات وكيف يرى الإنسان نفسه.
• يسمح باستغلال القدرة على التحكم في الحياة من خلال التفكير المنظم والهادئ.
• يسمح بتطور الوعي بالذات وبالبيئة المحيطة.
• يسمح بالتعبير النفسي والجسدي.
• يسمح بتطوير مهارتي التكيف والاسترخاء.
• يسمح بدعم الأفكار والمشاعر الصحية والصحيحة.
• يحسن التفكير المنطقي والعلمي لحل المشكلات المختلفة.
• يحل الصراعات النفسية والاجتماعية الداخلية والخارجية، ما يخلق جوا عائليا تعليميا اجتماعيا قويا.

## علاج طفل التوحد AUTISM بالموسيقى

معظم، إن لم يكن كل الأدبيات العلمية في دورياتها المختلفة، تؤيد وتؤكد نجاح العلاج بالموسيقى في حالات «التوحد» أو الـ AUTISM ، وهي حالة تصيب الطفل في سن صغيرة وتعوقه عن التواصل، ولها سمات سلوكية قد تكون مزعجة للغاية.

من المعروف أن المصابين بالأوتزم لهم آذان حساسة جدا بالموسيقى، وبعضهم موهوب جدا فيها بطريقة فائقة، كما أن استجاباتهم لها تفوق الوصف ما يجعلها أداة علاجية، ونجد هنا أن الموسيقى رد فعل إنساني بسيط يتعدى ويقهر كل حدود الإعاقة، ويخلق جوا فنيا صحيا يستجيب لكل المستويات، ولأن الموسيقى ممتعة ومحفزة، فهي تطور العلاقة بين الإنسان والآخر (وهذا عادة ما يفتقده الطفل الأوتزمي) فتحقق الاسترخاء، والتعلم والتعبير عن النفس، كما أن العلاج بالموسيقى يحقق فرصا للنجاح والاعتماد على الذات وتطور فرص التكيف كما يحقق الأمور التالية:

• الموسيقى لغة عالمية تتيح عبور جسر اللغة وتحقيق التواصل.
• تزيد من الانتباه من خلال «تعزيز» فطري طبيعي.
• تسمح من دون الاستخدام اللغوي بالتواصل والتعبير عن الذات، وتطوير مهارات السمع والإنصات، وهي أمور مهمة جدا لطفل التوحد.
• تتيح انتقاء أفضل السبل للتعبير عن الانفعالات، وكشف مواطن الضعف وأوقات التوتر والثورة والغضب.
• تقطع السبيل على النمطية والانغلاق والاستغراق في أمور سخيفة متكررة بشكل وسواسي قهري.
• ولأن الموسيقى تعمل على فصي المخ الأيمن والأيسر، فإنها تطور الإدراك الحسي والحركي وتحسن الكلام واللغة.
• تعمل على التنبيه السمعي البصري واللمس، كما أن النغمات المنتظمة بسماعها وتكرارها تعالج اضطراب الذهن والجسد.
• وكما ذكرنا سابقا فإن أطفال التوحد لديهم موهبة غريبة في الاستماع والأداء والشغف الموسيقي، ومن ثم يمكن استثمار ذلك وتقديمهم ودعوتهم إلى سلك طريق النجاح، ما يؤكد ذواتهم ويشجعهم ويعطيهم معنى لوجودهم ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.sakhrit.com

في عام ١٨٨٥ ولد الطفل «عمر» لأسرة حلبية عريقة لقبت بـ «البطش» لأن أفرادها كانوا أقوياء الجسوم وقصيرو القامة، وكان والده معماريا حاول أن يجره إلى مهنته لكن الطفل، الذي لم يتجاوز سنواته السبع بعد، أبى إلا أن يتبع خاله «بكري القصير» الذي كان يصحبه معه دائما إلى التكايا والزوايا وحلقات الذكر والمجالس الدينية التي كانت تجمع أكبر رجال الفن وأقطاب الغناء في ذلك العصر، وشيئا فشيئا بدأت موهبة الطفل تتفتح وتنمو بسرعة فائقة في سائر النواحي الموسيقية والغنائية فتعلم غناء الموشحات ونغماتها وقواعدها وموازينها، وأتقن أصول سير السماح الصوفي، وأصبح فيما بعد الأستاذ الأول في العالم العربي لهذا اللون والفن الغنائي الراقص، فلقب بأبي الوشاحين العرب ونابغة علم الأوزان وصاحب الألحان الخالدة.

«الفنون» تعرض لبعض لمحات من سيرته الفنية.

## تعلم الغناء في المجالس الدينية

# «عمر البطش» أبوالوشاحين العرب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ليلى فاضل - سوريا

في المجالس الدينية وحلقات الذكر تعرف «عمر البطش» على العديد من الفنانين الحلبيين الذين وجدوا عنده الصوت الجميل والموهبة المتقدة فأولوه عنايتهم ورعايتهم وعلموه الموشحات وعلم النغمات والطبقات والأوزان ورقص السماح وكان من بين هؤلاء الفنانين «أحمد عقيل واحمد مشهدي وصالح الجذبة وأحمد الشعار ومصطفى المعظم»، ولم يمض وقت طويل حتى برع في ما تعلمه وتفوق على أساتذته، وما إن وصل إلى مرحلة الشباب حتى كان قد أصبح من أكبر فناني حلب، فكان بحق مكتبة متنقلة يحفظ ما لا يحفظه الآخرون، فقام بضبط أوزان العديد من الموشحات مضطربة الأوزان، وأتقن التدوين الموسيقي ببراعة، وأجاد العزف على آلة البكلة «الترومبيت» وقام بتلحين العديد من المارشات العسكرية خلال تأديته الخدمة الإجبارية في الجندية العثمانية ما دفع «جمال باشا الصغير» حاكم سوريا آنذاك إلى أن يعينه في عداد فرقته الموسيقية الخاصة من شدة إعجابه بعبقريته الفنية.

بدأت رحلته مع النجاح والتألق عندما أنهى فترة جنديته وعاد إلى حلب ليتابع عمله في احتراف الغناء وضرب الإيقاع وتلحين الموشحات وأصبح المطربون يفدون عليه من داخل وخارج سوريا لينهلوا من معين روائع علمه وألحانه ومحفوظاته ولا سيما بعد أن ذاع اسمه وهو في مرحلة الشباب كأحد أكبر فناني سوريا، وفي عام ١٩١٢ انخرط في فرقة «علي الدرويش» وسافر معه إلى العراق فدرّس ودرّب هناك العديد من الفرق الموسيقية على الموشحات وفن رقص السماح ثم انتقل بعدها إلى مدينة «المحمرة» وبقي مدة سنتين فيها عند الأمير «خزعل» وهناك ساهم في تأسيس فرقة موسيقية خاصة بالأمير «خزعل» ثم عاد مع بقية عناصر الفريق إلى حلب وهم يحملون ثروة جيدة فتابع عمر عمله كأستاذ على المسارح الغنائية وكضارب إيقاع ومعلم لمن يريد أن ينهل من بحر علمه.

بعدها دعي «البطش» إلى دمشق من قبل الأستاذ «فخري البارودي» وكلفه بتشكيل فرقة خاصة برقص السماح من طالبات مدرسة دوحة الأدب، وقدمت الفرقة أولى حفلاتها في جامعة دمشق عام ١٩٣٧ وعندما افتتح البارودي المعهد الموسيقي الشرقي أول مرة في منتصف الأربعينيات، كان البطش من بين أساتذته الأوائل، حيث تتلمذ على يديه عدد من فناني دمشق آنذاك وكان منهم «عدنان وزهير منيني وعمر العقاد وأديب طويلة» وغيرهم، وعندما أحدثت الدولة دارا للاذاعة اللاسلكية الذي أتبعته بالمعهد الموسيقي الشرقي عام ١٩٤٧، استقدمت من حلب «عمر البطش» ليدرس في المعهد المذكور فنون السماح والموشحات العربية الأصيلة التي أصبحت من اختصاصه التام من دون أن يجاريه فيه أي إنسان آخر في سوريا، وكانت الفترة التي قضاها عمر مدرسا بالمعهد الموسيقي من أخصب الفترات التي مرت في حياته ومن أكثرها إنتاجا، حيث كان ملحنا مبدعا ونابغة في علم الأوزان، وقد عرف عن البطش أنه يحفظ ما يزيد على الألف موشح ويجيد سائر النغمات العربية والموازين الإيقاعية، على رغم ضعف ثقافته العامة عموما، وفي ١٤ ديسمبر عام ١٩٤٩ تأسست إذاعة حلب اللاسلكية فانتقل إليها معلما ومدربا لفرقتها الغنائية مرة ثانية، ثم عاد من جديد إلى استقبال وتعليم الطلاب للعلوم الموسيقية ورقص السماح.

### قالوا في عمر البطش:

سيدة الغناء العربي أم كلثوم وصفته بـ «القادر المتمكن»، كما وصفه الفنان محمد عبدالوهاب بـ «الوشاح الأكبر»، وسماه الشيخ سيد درويش بـ «صاحب الذاكرة القوية»، وقال عنه الفنان صباح فخري «فنان مبدع»، واعتبره الفنان صبري مدلل «معلمه الأول».

ومن طريف ما يذكر أن الفنان محمد عبدالوهاب عندما قدم إلى حلب عام ١٩٣٣ دار بينه وبين عمر البطش سجال موسيقي وكان ذلك في فندق بارون حيث «طلب منه عبدالوهاب أن يسمعه موشحات من مقام «السيكاه» خالية من نغمة الهزام، وجاء «طلب عبدالوهاب» هذا من باب

”الفترة التي قضاها «عمر» مدرسا بالمعهد الموسيقي من أخصب الفترات التي مرت في حياته ومن أكثرها إنتاجا حيث كان نابغة في علم الأوزان، ملحنا مبدعا ويحفظ ما يزيد على الألف موشح ويجيد سائر النغمات العربية والموازين الايقاعية على رغم من ضعف ثقافته العامة“

التعجيز، لأن مثل هذه الموشحات من الصعب تلحينها على مقام السيكاه السليم من نغمة الهزام وتخلص البطش من هذه الورطة بذكائه حين قال لعبدالوهاب: إن الوقت أصبح متأخرا ليلا وموشحات السيكاه لا تسمع إلا عند الغروب، لذلك سوف أسمعك إياها غدا، وخرج الشيخ عمر البطش متوجها إلى بيته وعكف طوال الليل على تلحين ثلاثة موشحات من مقام السيكاه السليمة من الهزام، وكانت هذه الموشحات «صاح قم»، و«مفرد الحسن المبين»، و«مبرقع الجمال»، ثم علم هذه الموشحات إلى تلاميذه وانطلقوا في الموعد المحدد في اليوم الثاني إلى فندق بارون، وراحت حناجرهم تصدح بتلك الموشحات أمام عبدالوهاب الذي ذهل لهذه الألحان العظيمة، وكانت دهشته أكبر عندما علم ان هذه الموشحات لم تكن موجودة وبأنها لحنت في الحال وحفظت خلال سويعات قليلة، ما جعل عبدالوهاب يزداد إعجابا بذكاء وعبقرية الفنان عمر البطش، فوصفه على الفور قائلا: «إنك حقا الوشاح الأكبر». والجدير بالذكر أن الشيخ سيد درويش عندما أقام لمدة خمس سنوات في حلب استفاد كثيرا من الشيخ عمر البطش، وأخذ عنه الكثير من علم الموشحات والأوزان، وكان من قبل قد سبقه إلى الاستفادة منه الشيخ عبدو الحامولي والشيخ سلامة حجازي والشيخ محمد المسلوب وغيرهم العديد من الموسيقيين الكبار الذين كانت بداياتهم ونشأتهم الأولى من خلال التكايا والزوايا وحلقات الذكر والمجالس الدينية في مصر فأخذوا ما أخذوه منه ونقلوه بسرعة إلى بلادهم.

### نماذج من ألحانه

من المعروف أن الشيخ عمر البطش لحن العديد من المقامات الصعبة مثل البكاه والسيكاه والنكريز والنوى أثر وغيرها، وطرق أبواب الأوزان المهجورة من الإيقاعات المعقدة والمركبة، ووضع بعض الخانات لبعض الموشحات المصرية التي كان يعتبرها ناقصة، وقد تجلت عبقرية البطش في أمرين اثنين الأول تلحينه للموشحات في معظم المقامات الموسيقية والثاني قيامه بإضافة خانات جديدة لموشحات متنوعة، ومما يذكر في هذا الصدد أن الشيخ سيد درويش كان قد لحن موشحات من دون خانات والتي هي جزء أساسي من الموشح فأضاف إليها عمر البطش خانات جديدة كما في الموشح الذي يقول:

**يا شادي الألحان أسمعنا**

**رنة العيدان**

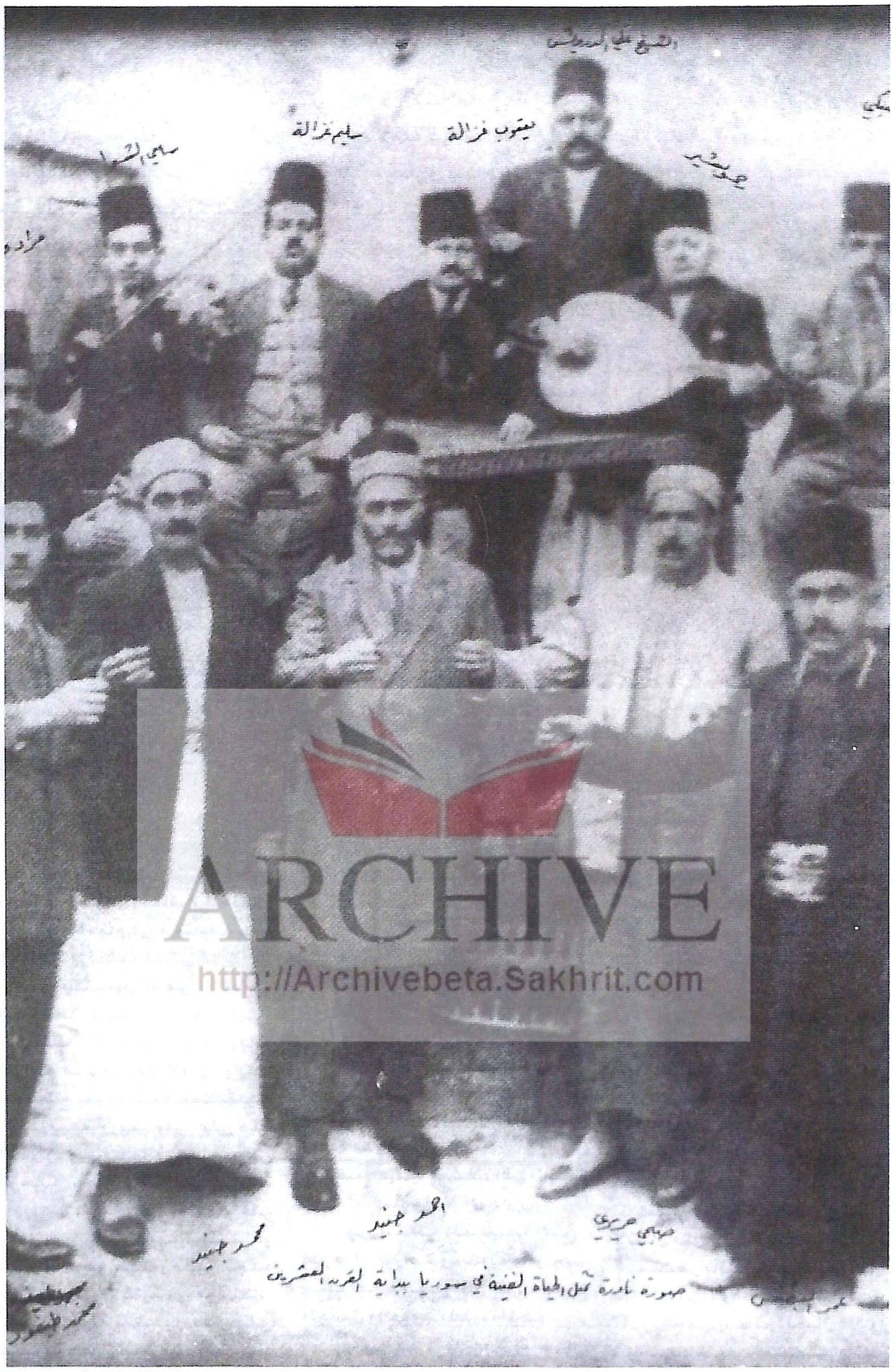
وأضاف البطش خانة تقول:

**هات يا فنان اسمعنا**

**نغمة الكروان**

وموشح آخر لسيد درويش يقول فيه:

**العذارى المائسات**




عمر البطش في صورة نادرة تمثل الحياة الفنية في سوريا في بداية القرن العشرين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

> «وصفته أم كلثوم بـ «القادر المتمكن»، كما وصفه الفنان محمد عبدالوهاب بـ «الوشّاح الأكبر»، وسماه الشيخ سيد درويش بـ «صاحب الذاكرة القوية»، وقال عنه الفنان صباح فخري «فنان مبدع»، واعتبره الفنان صبري مدلل «معلمه الأول»»

### غانجات الكحل

وأضاف إليه البطش خانة بديعة تقول:

**من ثغور لاعسات**

**فاق طعم العسل**

وكذلك أضاف الشيخ عمر البطش خانات جديدة لموشحات أخرى من مثل «يا عذيب المرشف» و«يا ترى بعد البعاد» و«بصمات جعلتني» و«منيتي عز اصباري» وغيرها.

وخلال حياته لحن «البطش» أكثر من ١٥٠ موشحا من بدائع الموشحات، من أشهرها «يمر عجبا ويمضي» من مقام حجاز كاركرد، و«بات يدري وهو معتنقي» من مقام الرست و«يا معير الغصن» و«رمى قلبي رشا أحور» وغيرها، كما لحن عددا ليس قليلا من الأدوار القوية من مثل «يا قلبي مالك والغرام» ودور «أنا لا أسلى حبيبي»، وقد أبدع البطش في مقام الزنجرات وكان أول من لحن موشحات في هذا المقام، ومن هذه الموشحات نذكر: «إذا دعانا الصبا هبينا» و«يا محبوب شربي» و«وجدي نما شوقي سحا».

ويشار إلى أن العديد من الملحنين يهملون هذا المقام لصعوبة التلحين فيه، كما لحن وصلة كاملة من الموشحات على مقام حجاز كاركرد، كان من أهمها «يا ذا القوم السمهري» و«عذبوني ما استطعتم عذبوا» و«في الروض يختال الجميل»، وفي مقام النهوند لحن وصلة موشحات ضمن موشحات من مثل «يا ناعس الأجفان» و«سبحان من صور حسنك» و«يا منى القلب صلني»، ومن أجمل موشحاته البديعة موشح من مقام الراست لحنه وهو يطوف بالكعبة المشرفة أثناء الحج ويقول الموشح في مطلعه:

هذي المنازل تنح يا سائق الإبل
وانزل بعيسك بين البان والإثل

وعندما أصيب البطش بمرض في عينيه وضعف بصره، صعب عليه أن يرى نفسه كالضرير فنظم ولحن موشحا من مقام النهوند يقول مطلعه:

**قلت لما غاب عني**

**نور مرآك المصون**

**شفني والله سقم**

**فيه قد ذقت المنون**

وبتاريخ ١١ ديسمبر عام ١٩٥٠ أسدل الستار على حياة واحد من أكبر فناني سوريا والعرب، فنعت الإذاعة السورية وفاة الفنان العربي الكبير الشيخ عمر البطش الذي كان له الفضل في تطوير فن الموشحات وعلم الأوزان ورقص السماح والذي استطاع أن ينشر ويطور التراث الموسيقي الأندلسي العربي في عالمنا العربي بكل أمانة وإخلاص ◆

الشيخ محمد قطب مفكر إسلامي كبير - نتفق مع أفكاره أونختلف - فليس ثمة شك في إسهام كتاباته في وضع أسس الفكر الإسلامي المعاصر، فهو يعد من أوائل المنظرين للأدب الإسلامي وذلك في كتابه «منهج الفن الإسلامي»، وكان أول من دعا إلى نظرية نفسية تنبثق من التصور الإسلامي في كتبه «الإنسان بين المادية والإسلام» و«دراسات في النفس الإنسانية» و«التطور والثبات في حياة البشر» و«في النفس والمجتمع»، وكذلك وضع قواعد لنظرية تربوية إسلامية في كتابه «منهج التربية الإسلامية». وكتب «واقعنا المعاصر» و«كيف نكتب التاريخ الإسلامي» و«التأصيل الإسلامي للعلوم الاجتماعية». ومازال يساهم في إثراء الفكر الإسلامي بكتاباته العميقة والدقيقة. لذلك فعندما يدلي برأيه في الغناء والموسيقى يكتسب هذا الرأي أهمية كبيرة في هذا الزمان.

## كما رآه «محمد قطب» قبل ٧٠ عاما

# عبدالوهاب مجدد فن الغناء والموسيقى

محمد سيد بركة - مصر

نشر الكاتب الأديب محمد قطب - كما وصفته مجلة الأسبوع في ذلك الحين منذ سبعين عاما - عددا من المقالات يضع فيها مطربي ذلك الزمان البعيد في ميزانه. وكان أول مقال كتبه عن الموسيقار الراحل محمد عبدالوهاب الذي نشره في مجلة الأسبوع العدد ٣٦ الصادر يوم الأربعاء أول أغسطس عام ١٩٣٤ تحت عنوان «في عالم الغناء.. مطربونا في الميزان»، كتب في ذلك الزمان البعيد يقول:

«في مصر من المغنين والمغنيات ثلاثة لست أعترف لغيرهم بالتأثير فيَّ، بل لا أعترف لغيرهم بأن يتخذ لقب مغن أو مغنية. وقد يكون في هذا الكلام مبالغة، ولكنه هو ما أعتقده على أي حال، ولا أظن هؤلاء الثلاثة إلا عبدالوهاب وأم كلثوم ومحمد بخيت.

ولست أتعمد أن أذكر أسماءهم بهذا الترتيب، إنما قد تعودت هذا أثناء الحديث عنهم. ورأيتني حين أردت الكتابة عنهم متأثرا أيضا بذلك التعود فابتدأت بعبدالوهاب.

عبدالوهاب رجل فنان قبل كل شيء، وهو - كإنسان - له عيوب كما له مميزات حسنة يمتاز بها عن غيره من الموسيقيين، وقد لا يسرني أن أقول عن عبدالوهاب إن عيبه الوحيد هو ليونة في صوته قد لا أقبلها من الرجل السليم. وهي تقل في بعض الأحيان من سحر أغانيه الجميلة.

ومما يؤسف له كذلك، أن أحدا من مؤلفي أغانيه لم يفكر يوما من الأيام في مقاومة هذه الظاهرة بإعطائه أغاني قوية، بل راحوا يكثرون له من الأغاني الضعيفة المخنثة التي كان لها - دون شك - أثر كبير في زيادة طراوته منذ نشأته الأولى، ولكنه استطاع بموهبته الموسيقية الغريبة أن يتغلب على هذه الطراوة ويمحوها في كثير من الأحيان، حين يأنس في القطعة الغنائية شيئا من القوة، أو على الأقل حين لا يرى بها تخنيثا أو تضرعا. وهو مصور دقيق تجده يمثل معاني الأغنية في موسيقاه، وفي صوته تمثيل يدل على عبقرية وفن ونبوغ فذ. وقد جدد كثيرا في الغناء والموسيقى الشرقيين، وأدخل عليهما كثيرا من الإصلاحات الفنية الجميلة، فأصبح حريا بالشهرة التي يتمتع بها الآن وبالمكانة التي يحتلها في عالم الغناء.

وله في قلوب المصريين والمصريات مكانة عظيمة هو جدير بها، فقد استطاع أن يعبر عن خواطر الشعب وميوله وعواطفه تعبيرا حببه إلى الناس جميعا ما عدا جماعة منهم مازالوا يطربون للغناء القديم، وحتى هؤلاء لم يخلوا من مناصر لفنه الجديد.

تسير في الطريق فتجد الناس يرددون أغانيه في إعجاب وطرب، وما ذلك إلا دليل قوي يثبت أن عبدالوهاب قد استطاع أن يفهم الشعب ويفهم عواطفه، فأخرج للناس بمهارته ما يريدون من نغمات ساحرة جميلة وفن موسيقي بديع، وهو في القطع التصويرية أو العاطفية التصويرية مثال المغني المطلوب يجيد التصوير ويجيد التعبير إجادة مدهشة.

خذ لذلك مثلا، «في الجو غيم، وتلفتت ظبية الوادي»، وغير ذلك من القطع الفنية التي تشهد له ببراعة وعبقرية نادرتين، ويجتمع فيها الفن الموسيقي الجميل والصوت المطرب المحبوب.

وصوته هادئ وديع، لا يناسبه الضجيج والصخب، وأظهر دليل على ذلك أن المذياع يفسده - بصخبه وضجيجه - ويحوله إلى صوت آخر يختلف عن صوت عبدالوهاب، صوت أقل تأثيرا وامتلاكا للمشاعر من صوته الطبيعي أو صوته الحاكي.

وتجده في هدوء الليل يؤثر عليك ويمتلك مشاعرك، أكثر منه في النهار. ولو أتيحت لك فرصة الجلوس في مزرعة أو قطعة نائية أو الجلوس ليلا في الصحراء حين يهدأ كل شيء، وحين تحس بالهدوء والاطمئنان يشمل كل شيء، إذا أتيحت لك هذه الفرصة، فخذ معك الحاكي وبه ما شئت من أسطوانات عبدالوهاب.

ثم اسمع هناك ما يعجبك، وسوف تجد نفسك منقادا إلى صوته انقيادا، وتجده متغلغلا في نفسك، متغلغلا في أذنيك وقلبك ومشاعرك جميعا، فيجتذبها إليه وكأنك أمام منوم مغناطيسي ماهر.

سوف تنسى كل شيء في نفسك وكل شيء يجول في خاطرك، ستنسى كل ما حولك إلا ذلك الصوت الساحر الجميل، وتلك الموسيقى المؤثرة الجذابة. ستنطلق نفسك في جو مرح طليق من الخيال، الخيال الشعري الجميل الذي يحس الإنسان بكل شيء فيه مسحورا.

ستشعر بأنك بدأت تسمو على هذا العالم الأرضي إلى عالم آخر شاعري جميل، عالم الخيال الذي لا يحده شيء، وتشعر بأنك مسحور بهذا الصوت، تسير بروحك معه حيث يسير من دون أن تشعر أو تحس بروحك سابحة في تموجات هذا الصوت الموسيقي الجذاب.

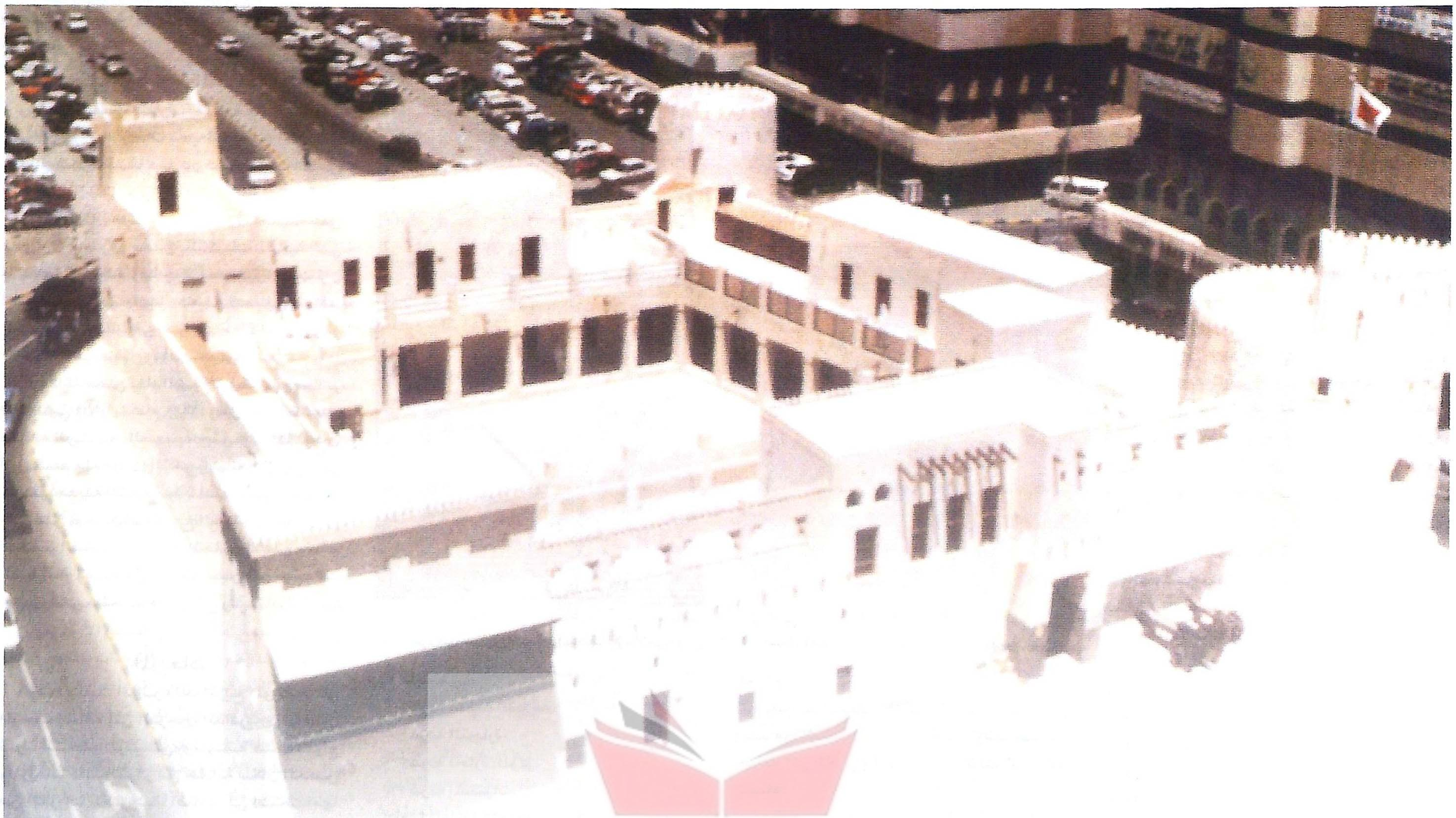
تظل مشاعرك وإحساساتك طوع هذا الصوت المؤثر، وتظل نفسك تسمو رويدا رويدا إلى أن تنتهي الأغنية، فتنتبه من غفوتك وتعود إلى حسك، فإذا بك قد انتقلت من العالم الذي كانت روحك تهيم في أرجائه وهبطت إلى الأرض فجأة، فتشعر حين ذاك بمقدار تأثير عبدالوهاب فيك بصوته وموسيقاه، لذلك ترى القروي أو ساكن الجهات الهادئة أكثر هياما بعبدالوهاب وبموسيقاه من ساكن المدن، وتجده يخصه بكثير من إعجابه وتقديره.

وكنا قبل السنة الماضية نعرفه مغنيا يجيد الغناء وموسيقيا برع في فنه، والآن نعرف فيه إلى جانب هذا موهبة أخرى جاد بها الله عليه وعلى مصر، تلك هي موهبة التمثيل.

رأيناه في فيلم «الوردة البيضاء» ممثلا ومغنيا فأجاد الغناء إلى حد بعيد، وأظهر في تمثيله استعدادا عظيما لأن يكون ممثلا بارعا في المستقبل، وإن كان به بعض جمود في مواقفه العاطفية، فالزمان كفيل بأن يزيل هذا الجمود ويحوله إلى طلاقة وبراعة، وإني لآمل أن أراه في فيلمه الجديد «دموع الحب» أكثر إجادة للتمثيل وأقل جمودا في مواقفه التي يتحتم عليه فيها أن تفيض عاطفته وتظهر واضحة للمشاهدين.

وتعجبني فيه إلى جانب فنه ونبوغه أخلاق حميدة وخلال جميلة ممتازة، فليس يميل إلى الكبرياء بل هو متواضع إلى حد كبير، يجلس إليك فيحدثك في بساطة وفي مرح يحببانه إليك، ويشعر منك بحبه والميل إليه، وهو لا يميل كذلك إلى الغمز وأشباهه كما يصنع من هم دونه فنا وشهرة.

وأخيرا، فعبدالوهاب فنان نابغ، ومصور بارع، وممثل مجيد، نفسه متواضعة وأخلاقه دمثة، مرح ضحوك، رقيق الإحساس، سريع التأثير ◆



في إمارة الشارقة العديد من الأماكن الأثرية والمتاحف التي تدل على عمق حضارة هذه البلدة الصغيرة حجما الكبيرة تاريخا.
ومن بين أماكن كثيرة تزخر بها الشارقة اخترنا أن نطل على متحفين يعطي كل منهما فكرة عن نوع التراث الذي ينام في حضن الإمارة.. وهما المتحف الإسلامي، ومتحف حصن الشارقة.. فبداخل كل منهما عبق تاريخ ورائحة حضارة.. وسطور بين الكد والجهد لهذا الشعب العريق.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

## حصن الشارقة والمتحف الإسلامي

# إطلالة على تراث الشارقة

استطلاع عبدالله بدران - الشارقة

في وسط مدينة الشارقة، وفي المنطقة التي تضم الأحياء القديمة من المدينة، تقع قلعة صغيرة لايخطئها الزائر، تتوسط عددا من المباني الحديثة العالية، في منظر تمتزج فيه الأصالة بالمعاصرة، والقديم بالحديث، هذه القلعة الصغيرة أو ما يسمى «حصن الشارقة» تحولت بمرور الأيام لتصبح متحفا أثريا معماريا سمي «متحف حصن الشارقة».

وأشد ما يستغرب الزائر، في هذا الحصن، وجود عمود خشبي صغير في الساحة الخارجية للمتحف، يقف وحده مرتفعا نحو مترين من دون وجه دلالة واضحة على معناه، لكن عندما يستفسر الزائر عن ذلك، من القائمين على المتحف، يأتيه الجواب مباشرة: إنها «حطبة التوبة»، فما هي حطبة التوبة، وما قصتها.

يقول القائمون على المتحف، إنه في عهد الشيخ صقر بن خالد القاسمي، وبالتحديد في نهاية القرن التاسع عشر، كان هناك رجل أسمر مسن أعمى يدعى باسيدوه يسكن في حي (فريج) آل بومهير في الشارقة، وذات يوم

نسخة قديمة من المصحف الشريف - المتحف الإسلامي

أحضر لنفسه بعض السمك وشواه في منزل كان يسكن فيه وحيدا، وهو بيت مبني من سعف النخيل، مثل معظم بيوت ذلك الحي، فهبت رياح شديدة تسمى «سهيلي» أشعلت النار في بيته وبيوت جيرانه، فكانت ألسنة اللهب تبدو كأنها سياط تضرب بها تلك البيوت حتى أتت على سارية (دقل) إحدى السفن الواقفة على الشاطئ قرب الحي.

وحينما وصل الشيخ صقر وجد النار قد أتت على معظم البيوت والبهائم، ووجد باسيدوه ميتا، والتفت ناحية البحر فوجد النار بدأت تلتهم سارية السفينة، فأمر بقطع الحبال التي تثبت السارية ونقلها إلى أمام الحصن الموجود في الحي حيث ركزت هناك، واستطاع بالتالي إنقاذ نحو نصف السارية، وهذه السارية حينما كانت موجودة في السفينة (الجالبوت) كان يربط بها الغواصون الذين يعجزون عن الغوص إلى أعماق بعيدة، ويحرمون من الأكل والشرب، ثم عندما وضعت أمام الحصن صار يربط بها المذنبون ويجلدون حتى يتوبوا، ومن هنا جاءت

تسميتها «حطبة التوبة».

## مركز الأسرة الحاكمة

يبدو حصن الشارقة كقلعة صغيرة ذات جدران وأبراج ومربعات تحيط بالفناء الداخلي، وما زال شكلها قائما كما كان عليه عند بنائه من قبل أسرة آل القاسمي حكام الشارقة.

والمبنى كان مركز إقامة الأسرة الحاكمة على مدى ٢٠٠عام، وهو يحفل بالذكريات الغالية التي يتناقلها أبناء الشارقة جيلا بعد جيل، حيث كان أيضا مركزا اجتماعيا وملتقى شعبيا، يتوافد إليه أبناء الإمارة في أفراحهم وأتراحهم، وهو باختصار رمز عزتهم ومأمن خوفهم.

وهذا الحصن بناه الشيخ سلطان بن صقر القاسمي (الأول) عام ١٨٢٠، وظل يحافظ على مكانته الرسمية والشعبية حتى عام ١٩٦٩ حين أزيل قسم منه بفعل التغيرات العمرانية التي شهدتها مدينة الشارقة، وقد أعيد تشييد الحصن بناء على توجيهات الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، ثم تحول هذا الحصن إلى متحف جميل سمي «متحف حصن الشارقة».

## المربعات

ومما يلفت الزائر ذلك المربع الموجود في المتحف إضافة إلى البرجين الدائريين الواقعين قرب مدخله الرئيسي، ومهمة هذه الأبراج والمربعات كانت تتركز في حماية سكان الحصن من الغزوات الخارجية، اضافة إلى استخدامها كأمكنة للهجوم على المعتدين باستخدام الوسائل المتاحة.

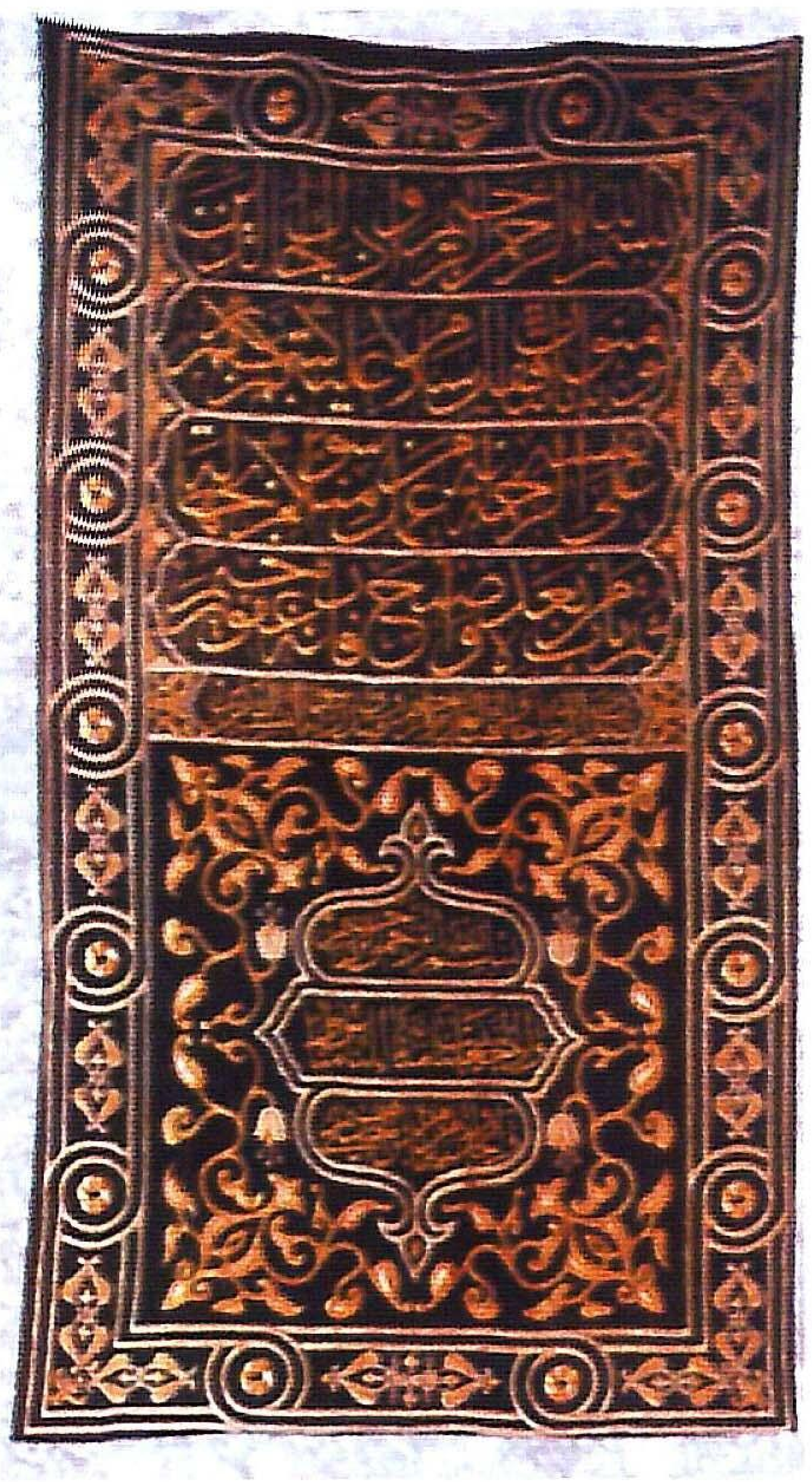
وهذه الأبراج والمربعات كانت تبنى من مواد أولية كالحجر البحري والجص والجندل والدعون وحصير الخوص، أما مربعة الحصن فهي ذات شكل رباعي تقع في الركن الشمالي الغربي من الحصن، ويعرف هذا الركن بالمشرف، وهو ذو ثلاثة طوابق، غرفة مستطيلة بالطابق الأرضي، وفي ركنها الجنوبي الشرقي يقع السلم الحلزوني، ومدخله نحو الشرق، كذلك غرفة للطابق الأول بمقاسات الغرفة الأرضية، وفي زاوية هذه الغرفة يوجد سلم خشبي ينفذ إلى السطح حيث تقع غرفة في القسم الشمالي للمشرف للمراقبة والحراسة، ويحتوي المشرف على العناصر الدفاعية كالمزاغل المستطيلة عموديا والدائرية، وكذلك الأنف والنوافذ الصغيرة والمسننات.

## التوقيف والحبس

وما يلفت نظر الزائر أيضا، عند ولوجه مدخل المتحف، وجود غرفة إلى يساره تسمى «غرفة التوقيف» كانت تستخدم لتوقيف المجرمين ومن يرتكبون ما يخالف القانون، ففي هذه الغرفة تجري محاكمة هؤلاء، فإن ثبت ارتكابهم للجرم يؤخذون إلى غرفة أخرى موجودة في يمين المدخل تسمى «غرفة الحبس» وهي غرفة تحوي عدة قطع حديدية كانت تستخدم لربط السجناء ومنع هروبهم، وهذه الغرفة محكمة الإغلاق وترتفع كثيرا لينتهي سقفها بالبرج الدائري الموجود على يمين مدخل المتحف.

وفي الداخل ثمة طابقان رئيسيان: الأرضي يضم عددا من الغرف منها مدخل باب الصباح والمكتبة القاسمية، وغرفة أحداث جرت في الشارقة، وغرفة التعليم، وغرفة وجوه من الشارقة.

وفي الجناح الشمالي من هذا الطابق هناك



جزء من ستارة الكعبة - المتحف الإسلامي

أربع غرف هي:

- غرفة مدينة الشارقة.
- غرفة التجارة.
- غرفة تجارة اللؤلؤ.
- غرفة المقتنيات.

أما الطابق العلوي فيضم خمس غرف رئيسية، ويُصعد إليه بواسطة سلم موجود في الركن الجنوبي، وهذه الغرف هي:

- غرفة الأسلحة.
- غرفة معيشة الحاكم.
- غرفة مشروع الحصن.
- غرفة كبار الزوار.

وتحتوي هذه الغرف على عدد من الأسلحة كالخناجر والسيوف التي كانت مستخدمة عبر السنوات الماضية، كما يلحظ الزائر، في غرفة المعيشة، وجود سرير يعلو نحو نصف متر عن الأرض ومغطى بأرضية خفيفة، وهو سرير زوجة

أسطرلابات وأدوات فلكية - المتحف الإسلامي

الحاكم.

ومن المقتنيات اللافتة للنظر سيف ذهبي وعدد من البندقيات المختلفة من أزمنة متباينة، إضافة إلى الحلي والجواهر التي كانت تتزين بها النساء.

## المدبسة

في الطابق الأرضي وفي الركن الشمالي الشرقي ثمة غرفة تلفت الأنظار، إذ تحوي في أرضيتها عددا من المجاري المبنية بدقة عالية والتي تشبه القنوات المائية، وهذه الغرفة تسمى«المدبسة» وسميت بذلك لأنها كانت المكان الذي يصنع فيه دبس التمر أو ما يسمى «العسل الأسود».

وكان الدبس في إمارة الشارقة يستعمل للتحلية مع اللقيمات (لقمة القاضي أو العوامة) وبعض أنواع الخبز، كما يستخدم لطبخ بعض الأطباق مثل طبق المحمر (وهو عبارة عن سمك مع أرز محلى بالسكر) وأنواع من الحلويات كالعصيدة.

ويطلق على المكان الذي يجتمع فيه الدبس اسم «المدبسة»، إذ جرت العادة على أن يخصص جزء من محصول الرطب كل عام لتحويله إلى تمور تؤكل في الفصول الثلاثة الخريف والشتاء والربيع حينما ينعدم الرطب.

وكانت التمور تخزن في خصاف داخل مستودع صنعت في أرضيته قنوات أو أخاديد تصب كلها في فوهة جرة كبيرة (خرس) مدفونة في أرضية المستودع (المدبسة).

وعندما تصف خصاف التمر داخل المستودع بعضها فوق بعض وتتعرض للضغط والحرارة، فإنها تفرز سائلا بني اللون حلو المذاق هو الدبس، الذي يسيل ويجري في القنوات حتى يصب في الجرة، التي لا تلبث أن تمتلئ بعد بضع ساعات، لا سيما في الأيام الأولى من التخزين، مما يتوجب معه تفريغها وتركها لتمتلئ مرة ثانية ... وهكذا.

## المتحف الإسلامي

تعتبر منطقة التراث في وسط مدينة الشارقة القديمة التي تحمل عبق الماضي وأريجه من أجمل الأمكنة التي يقصدها الزوار والمهتمون بالتاريخ والثقافة والتراث في تلك المدينة. وفي هذه المنطقة الممتدة على مسافة ١,٥ كيلو متر في جولة دائرية يقع عدد من أهم المواقع الأثرية، كحصن الشارقة وسورها ومتحف الشارقة للتراث وسوق العرصة ومسجد الدليل والبيت الغربي ومجلس إبراهيم المدفع.

ووسط هذه الأمكنة يقع المتحف الإسلامي الذي يعتبر صرحا حضاريا ومعماريا متميزا يدل على عمق ارتباط الشارقة بالثقافة العربية والإسلامية، ومدى اهتمام قيادتها بالحفاظ على تراث المدينة وتاريخها وامتدادها العربي والإسلامي، إضافة إلى الحرص على كل ما يمت بصلة إلى الأمة الإسلامية.

مدخل المتحف لا تخطئه العين، فلافتته واضحة للجميع، وجدرانه المتميزة ومربعاته تطل من بعيد، وبابه المميز يشي بما في داخله من موجودات ومقتنيات.

## بيت الشامسي

يقع المتحف في الشارقة القديمة في حي يدعى الغرب، داخل سور المدينة القديم في الجانب الجنوبي منه، وفي بيت تاريخي عريق عمره نحو ٢٠٠ عام تعود ملكيته إلى المرحوم سعيد بن محمد الشامسي (الملقب بالطويل)، وقرب هذا البيت تقع معظم بيوت أعيان الشارقة كالمدافعة، والنابودة، وجمعة المطوع، والنومان، والمري، وبيت الشيخة ميرة، مجتمعة في شريحة اجتماعية تجانست في أشكال وحداتها البنائية وعناصرها المعمارية وموادها الأولية.

وتعبر هذه البيوت عن نموذج لطراز الفن المعماري للمباني التراثية في الشارقة، ودولة الإمارات العربية المتحدة.. وهذا البيت العريق تحول إلى متحف سمي «المتحف الإسلامي» بعد أن أعيد ترميمه وتجهيزه، وافتتحه الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة في السادس من نوفمبر عام ١٩٩٦.

## سبع دور متنوعة

يتكون المتحف من طابقين هما:

- سفلي: يضم ١٦ غرفة، وكانت هذه الغرف تسمى المخازن، وهي مخصصة لسكن أهل المنزل واستقبالاتهم وأمكنة معيشتهم.

غرفة معيشة الحاكم وفيها يبدو سرير الأميرة - الحصن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- علوي: يتكون من ثلاث غرف كانت تستخدم مسكنا لأسرة في أيام السلم، وموقعا دفاعيا في أيام الحرب.

وقد قسم المتحف إلى ثماني دور (قاعات) مختلفة تضم كل منها مقتنيات متعددة تعبر عن جانب من التراث والمعالم الإسلامية، وأول ما يلفت نظر الداخل إلى المتحف الدار الواقعة على يمين الداخل، وهي دار الكعبة المشرفة والحج والعمرة.

ويوضح لنا عثمان فيدان الباحث في المتحف الإسلامي محتويات هذه الدار بقوله: إن الدار تحتوي على شاشة عرض كبيرة تتحدث بالصوت والصورة عن الكعبة المشرفة والمدينة والمنورة والمسجد الأقصى، كما تعرض في الدار قطعة من كسوة الكعبة المشرفة، وهي تخص باب التوبة الذي يقع داخل الكعبة المكرمة، وتتميز هذه القطعة بأنها آخر كسوة لذلك الباب، إذ استعيض عنها بعد ذلك بباب ذهبي. ويحكي فيدان عن مدى التأثر الذي يبدو على الزوار والسياح الأجانب عندما يزورون هذه الدار، لا سيما المسيحيون منهم، إذ يرون المواضع نفسها والأسماء نفسها المعروفة لديهم كإبراهيم وهاجر وإسماعيل.

والدار الثانية التي يشاهدها الزائر مباشرة بعد الدار الأولى هي دار العلوم وأهم ما يميزها وجود نسخة من خريطة الأرض التي رسمها الرحالة والمؤرخ المغربي الشريف الإدريسي في القرن الثاني عشر الميلادي، ومن المعروف أن هذه الخريطة عندما قورنت بخريطة العالم الحالية أطلق عليها اسم الخريطة المقلوبة، لأن الشمال كان يظهر في محل الجنوب، والجنوب في مكان الشمال، كما تحوي هذه الدار عددا من آلات الرصد الفلكي، ومنها ما يستخدم كأداة لمعرفة مسارات النجوم وأبعادها ومواقيت الصلاة والأشهر القمرية كالإسطرلاب، ومنها ما يستخدم للرصد ومعرفة أبراج الأفلاك ومواقع النجوم وهو الكرة السماوية.

ويحدثنا فيدان عن الدار الثالثة، وهي دار المسكوكات الإسلامية موضحا أنها تضم مجموعة قيمة من الدنانير الذهبية والدراهم

قوارير زجاجية مختلفة من خراسان تعود الى القرن الثاني عشر

الفضية والفلوس النحاسية والبرونزية التي يصل عددها إلى نحو ٢٦٠٠ قطعة، تشمل معظم العهود الإسلامية، من عهد الخلافة الراشدة إلى العهد العثماني، كما تعرض الدار دنانير ودراهم من العهدين الأموي والعباسي في الفترة الممتدة بين عامي ٧٨ وحتى ٦٥٤ هجري، وتحوي الدار أيضا لوحات تعريفية عن أهم طرق سك العملة وصناعة النقد مع بيان موجز لشجرة الخلافة الأموية الدمشقية والعباسية.

## مشغولات معدنية وفخارية

وفي الدار الرابعة يشاهد الزائر نماذج متنوعة من المشغولات المعدنية والفخارية، ذلك أن الصناع والحرفيين المسلمين - كما يقول فيدان - لم يكتفوا بالمحافظة على أساليب الصناعة القديمة، بل أخذوا في تطويرها وابتكار أساليب عديدة لها لم تكن معروفة من قبل، سواء في مجال الصناعة أو الزخرفة.

وفي الدار الخامسة توجد مكتبة متخصصة في التاريخ والعلوم والفقه الإسلامي والموسوعات باللغة العربية والإنجليزية، التي باستطاعة الزوار الاستفادة منها والنهل من علومها في الأوقات الرسمية للمتحف.

وبعد هذه الدار يلج الزائر إلى الدار السادسة وهي دار المخطوطات الإسلامية التي تضم مجموعة مهمة من المخطوطات الإسلامية والعربية، منها ما هو معروض ومنها ما هو محفوظ. وتقدر المجموعة بحوالي مائة مخطوطة من مختلف العلوم كمخطوطة تفسير القرآن الكريم «ذهب الإبريز في تفسير القرآن العزيز» وشرح الفقه المالكي وأخرى في الأدب والنحو والطب.

وفي الدار الأخيرة يرى الزائر مجموعة من قطع الأثاث الإسلامي الخشبية المنحوتة فيها بعض آيات القرآن الكريم والحكم التراثية، وهي مزخرفة بأسلوب النحت بالزخارف النباتية الهندسية في غاية الدقة والجمال فيما يعرف بالأرابيسك، أو العريسة.

## ثلاث مربعات

ويتميز المتحف من حيث البناء الخارجي بوجود ثلاث مربعات (مفردها مربعة، وهي تطلق على تلك الوحدة المعمارية التي تقوم غالبا بالجانب الاجتماعي والدفاعي) إحداها كانت شاخصة والأخريين كانتا مختفيتين وظهرتا خلال أعمال الترميم والتنقيب.

والمربعة الشاخصة تقع في الجانب الجنوبي الشرقي من المتحف، وتبعد عن ركن جدار البيت الشرقي خمسة أمتار، ومساحتها خمسون مترا مربعا، وتتألف من طابقين، وفي ضلعها الشمالية مدخل صغير في كل من الطابقين، حيث يؤدي في الطابق الأول إلى الإيوان (الليوان) المرفوع على دعائم مربعة، ويفضي مدخل المربعة في الطابق الأول إلى سطح الإيوان ويصعد إلى طابقها الأول بواسطة سلم من الخارج ضمن الإيوان ويرتقى إلى سطح المربعة بسلم تندمج درجاته مع جداريها الشرقي والشمالي.

وتحوي هذه المربعة شبابيك تخترق جدرانها الشمالية والشرقية والغربية في الطابق الأرضي وتوجد في جميع أضلاعه في الطابق الأول، وتزين هذه الشبابيك زخارف تراثية كالمربعات والمنحنيات، ومهمة هذه الشبابيك تبديل الهواء وإدخال النور والاطلاع على ما يدور حول المربعة وقربها.

وهناك سلم آخر يؤدي إلى سطح المربعة ومن ثم إلى الطابق الأول، وثمة عدة كوى موجودة في هذه المربعة في طابقها الأول تستخدم للتهوية ودخول الضوء.

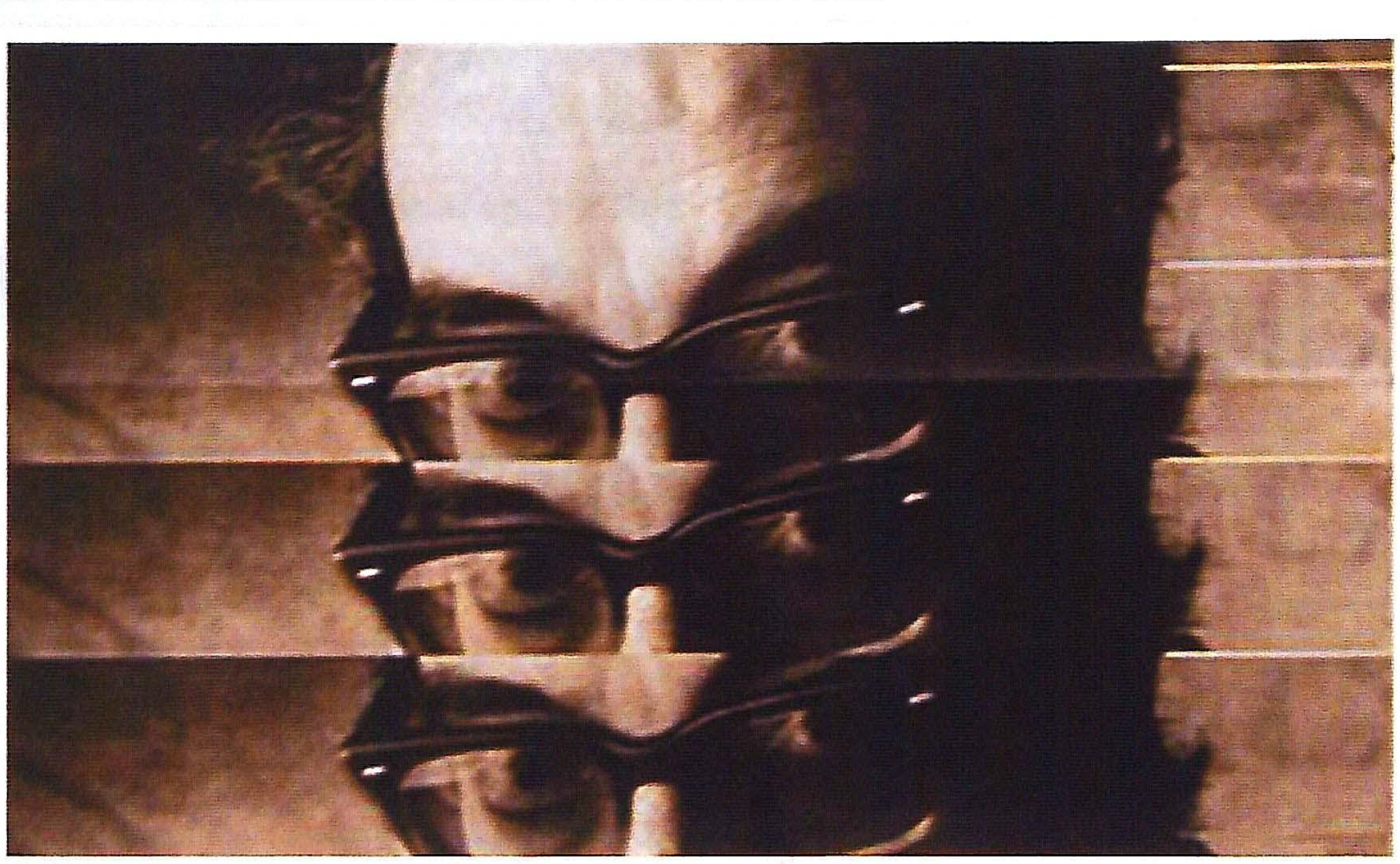
ومما يلفت نظر الزائر للمتحف هو استخدام الحنايا والشبابيك والأبواب الموجودة لعرض التحف العربية والإسلامية، إضافة إلى وجود قطعة حجرية بنيت خصيصا لتعرض فيه آية قرآنية، وهناك بعض القاشاني المزجج في مدخل المتحف لعرضه كجزء من مقتنياته.

وبعد جولة طويلة في دور المتحف وفنائه وسطحه يخرج الزائر بزاد وفير عن عدد من المعالم الإسلامية وعن جوانب تاريخية مهمة من تاريخ العلوم والاقتصاد والجوانب المعيشية عبر العصور الإسلامية ◆

بعض مقتنيات الحصن

بعض الدراهم الإسلامية في المتحف الإسلامي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



عمل في أيامه الأولى ناقدا سينمائيا في مجلة «دفاتر السينما». ظهر دوره وتأثيره بشكل واضح خلال العصر الذهبي للموجة السينمائية الجديدة في الستينيات، لكن بتأثير أقل شأنا في السبعينيات والثمانينيات. استطاع أن يساهم- لفترة طويلة - في صنع طعم ومذاق للسينما الفرنسية المعاصرة، إنه جان لوك جودار.

قام جودار بإعداد دراسة نقدية للأفلام العالمية الرائدة من خلال دراسة الأدب الأمريكي وأثرة على أسلوب الأفلام الأمريكية في الخمسينيات، وقد توازت هذه الدراسة مع انغماسه في دراسة وتحليل دور وسائل الإعلام. أنتج مجموعة من الأفلام القصيرة في مرحلة مبكرة بالاشتراك مع صديقيه الناقدين اريك رومير وجاك ريفيت، وأخرج أيضا في هذه المرحلة سلسلة من الأفلام القصيرة بدأها بفيلم وثائقي هو «عملية بيتون» عام ١٩٥٤ ثم «جميع الأولاد اسمهم باتريك» ١٩٥٧، و«تاريخ الماء» ١٩٥٨.

في «اللاهث» عام ١٩٥٩ أكد التقاليد السينمائية بإدخاله عنصر الراوي، وقدم، بشكل تلقائي، خليطا من المكونات والعناصر الفنية، من بوليسية وكوميدية وإثارة. وفي فيلمه «المرأة هي المرأة» ١٩٦٠، وظف خبرته الفنية والنقدية في تقديم عمل فني موسيقي رائع، وفي «الفافيل» عام ١٩٦٥ قدم الخيال العلمي. قبلها وفي عام ١٩٦٣ وفي فيلم «الحياة للحياة» كان قد أكد إحدى سمات أسلوبه الذي عرف في ما بعد، وهو التحدث من خلال أفلامه إلى الجمهور بشكل أكثر مباشرة. وقد ظهر ذلك واضحا وجليا في فيلميه «الزوجة» ١٩٦٥ و«الرجل والمرأة» ١٩٦٦.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

## رفض أن يقوم بدور الساحر

# جان لوك جودار السينما هي الحياة

عماد النويري - الكويت

إذا استثنينا فيلمه «المرأة هي المرأة» الذي كان يعد أغنية حب قدمها إلى زوجته آنذاك كارينا، فإن أفلامه هذه اتصفت بالسوداوية والكآبة والرؤية المتشائمة لعصره.

إن الزوجين لدى جودار ينفصلان بعضهما عن بعض وينفصلان عن حياتهما، ويقودهما الشعور بالشك والغموض وعدم اليقين إلى التصرف بشكل اعتباطي، وتكون النتائج عادة تراجيدية. ففي فيلم «بيروت الغد» الذي قدمه عام ١٩٦٥ تظل الشخصيات غير قادرة على الهروب من الموت «وتشعر بالفوضوية ورفض الحياة المدنية وتلجأ إلى الطبيعة.

إن لغة هذه المرحلة مليئة بالغموض أمام التواصل والاندماج بين الرجل والمرأة، وتجعل من استمرار الحب أمرا مستحيلا.

في فيلم «الاحتقار» ١٩٦٣، يشعر الزوج بعدم الأمان مع زوجته، ويشك في كل إيماءة لها ويظل يتخيلها تعمل في الدعارة.

لقد كانت لدى جودار قدرة كبيرة على فهم ورسم شخصياته، وكان يحاول أن يجعلها تتواصل بشكل أفضل في أفلامه. وقد أحسن التعبير عن المفهوم في فيلم «التوقع» ١٩٧٦، وهو يقدم في هذا الفيلم جنديا «متخيلا في المستقبل» سوفييتيا أميركيا بعث ليتلقى علاجا روحيا على يد عشيقته اناكارينا، ومعا يبتكران معنى القبلة بشكل جديد، وتطالب السلطات باحتجازهما لأنهما خطران، فهما «يمارسان الحب والرقي والتحاور، كل هذا في وقت واحد».

وفي فيلمه «شيئان أو ثلاثة أشياء أعرفها عنها» ١٩٦٧ لعب جودار بالإضافة إلى كونه منتج الفيلم، دور الراوي والمعلق على ما صوره من اختلال وظيفي لدى الجنس البشري.

وفي فيلم «عطلة نهاية الأسبوع»، قدم الزوجين يخدعان بعضهما البعض وسط مجتمع منحل، وصور فيه هنا رؤيته لمدى الوحشية والهمجية المتفشية داخل الطبقة الوسطى التي تحيا تمردا لا هدف له.

في هذه الفترة شعر جودار أن هناك خطأ جوهريا في الحياة التي يحياها مجتمعه المعاصر، وأصبح لديه استعداد - مثل كثيرين من معاصريه- للتحول إلى السياسة كحل يراه ضروريا.

لقد كانت السياسة خلفية رئيسية لأفلامه الأولى منها «الجندي الصغير» ١٩٦٠، وقد منعته الحكومة لعدة سنوات لأنه كان يمس الوضع في الجزائر. وفي فيلمه «الكاريبي» ١٩٦٣، ناقش سياسة الحرب بشكل ساخر مع سيناريو وضعه روبرتو روسيليني وفي فيلم «صنع في أميركا» ١٩٦٦ حاول أن يقدم فيلما سياسيا يعتمد على أسلوب التشويق والإثارة.

وفي فيلم «الصيني» ١٩٦٧، قدم تصوره للحياة الجامعية، وهو فيلم ملون عرض فيه الحركة الطلابية اليسارية الجديدة. وجاء الفيلم قبل عام واحد من أحداث مايو ١٩٦٨.

ومنذ عام ١٩٦٨ إلى ١٩٧٢ أخرج احد عشر فيلما، كان أكثر من نصفها بالتعاون مع جون بيير جورن، وقد ظهرت هذه المجموعة من الأفلام تحت توقيع واحد هو مجموعة dDziga Vertor، وقد قال كل من جودار وجورون ذات مرة: «إننا نقدم أفلاما سياسية بأسلوب سياسي»، وقالا أيضا: «ليس لدينا اي أجوبة نطرح الأسئلة فقط».

وكان الهدف من تقديم هذه الأفلام هو دعم وتأييد قضايا المجاهدين والمناضلين، ولكن ذلك لم يمنعهما ابدا ولم يشغلهما عن تطوير صناعة السينما، ومحاولة التجريب فيها أكثر من اهتمامهما بالقضايا الثورية، لقد استحوذت عليهما فكرة ضرورة التحول من النظريات العقلية إلى التطبيق الفعلي.

في «أصوات بريطانية» ١٩٦٩، قدما أهم وأنجح تجربة ثورية، الفيلم عبارة عن مجموعة صور وأصوات مزجت للتحريض على

مناقشة قضايا مهمة مثل: العمال، المرأة، الطلبة، الثورة.. وقد انطلق كل من جودار وجورن بأفلامهما الثورية تلك في رحلات، الهدف منها إقحام جمهورهما بشكل مباشر في الحوار.

توجت مرحلة Dziga - Vertor في حياة جودار بفيلمين مهمين هما «كل شيء جيد»، و«رسالة إلى جين» ١٩٧٢، في «كل شيء جيد» تعلمت المجموعة، من خلال خبرتها الفنية في الأفلام التجارية ضرورة الاستعانة بممثلين عالميين فقدموا في هذا الفيلم كلا من إيف مونتان وجين فوندا. وفي فيلم «خطاب إلى جين»، اعتمد جودار على صورة لجين فوندا في فيتنام كانت قد ظهرت على مجلة إكسبرس. والفيلم عبارة عن مونولوج لمدة خمس وأربعين دقيقة بين جودار وجورن. إن هذا الفيلم يفسر نظريتهما المتعلقة بكيفية ارتباط الصوت والصورة بالسياسة.

في عام ١٩٧٣ انحلت مجموعة Dziga - vertor، وانتقل جورن إلى كاليفورنيا، وقدم هناك عددا من الأفلام الجريئة والمبدعة، أهمها بصفة خاصة فيلم «بوتو وكانجو» ١٩٧٩، بعد انحلال المجموعة تحول جودار إلى الفيديو لأنه رأى أنه الوسيلة الإعلامية المثلى لتقديم أفكاره وتجاربه، ولأن التلفاز كان في هذه الفترة أفضل وسيلة للاتصال بعدد كبير من الجمهور. ربما كانت ستتاح لجودار الفرصة للذهاب إلى هوليوود، ولكن الأمر لم يتم، ففي منتصف الستينيات دعاه المنتجان روبرت بنتون، و«دافيد نيومان» لإخراج فيلم «بوني وكلايد». ولكن جودار لم يستطع أن يعقد اتفاقا مع المنتجين. ومرة أخرى دعاه المنتجان أنفسهما لإخراج فيلم «تكنيك القتل السياسي»، وفيلم «تروتسكي» للمنتج رايول ليفي. ولكن ليفي توفي بشكل مفاجئ. واعتبر جودار مخرجا لفيلم «جوليس فيفر» (القتلة الصغار)، ولكن إليوت جولد أدرك أن جودار ليس راغبا في إخراج هذا الفيلم، لقد أراد كعادته أن يصنع فيلما عن صناعة هذا الفيلم. وفي بداية الثمانينيات، حاول أن يدخل في مجال الإنتاج الأمريكي ولكن لم يكمل المشروع، وأهم إنتاج قدمه جودار في مرحلة الفيديو كانت مسلسلين هما Six Fois Deux Suret sous La Communication عام ١٩٧٦ ومدته عشر ساعات والآخر هو: - France - Tour Detour - Deux - Enfants. قدمه عام ١٩٧٨ ومدته ست ساعات.

في هذه السلاسل ناقش تصوراته الذهنية عن الأشياء الاعتيادية والمألوفة يوميا في أمور تخص: الأسرة، والحب، والعمل، والاتصال، والعلاقات الإنسانية، وناقش كيفية تقديم هذه القضايا في وسائل الإعلام.

في سلسلة «Six fois Deux» قدم معالجة وسائل الإعلام لقضايا حيوية مثل البطالة، الزراعة، لغة الصورة، الأخبار المصورة، العلاقات الإنسانية، الرياضيات، الجنون والمجتمع وصناعة السينما. وقد أجرى اتصالاته مع أناس حقيقيين من واقع الحياة يمثلون المزارع وصانع الأفلام وأستاذ علم الرياضيات، وكان يناقشهم ويناقش القضايا المرتبطة بهم وأسلوب عرضها في وسائل الإعلام.

وفي سلسلة «- France - Tour Detour - Deux - Enfants»، كان يجري مقابلات فلسفية مع طفلين مثلا من أسرة واحدة، أحدهما عمره تسع سنوات والآخر اثنا عشر عاما، ويناقشهما حول معنى النشاطات والممارسات اليومية المعتادة، وتعليقهما على كيفية ممارسة والديهما لهما. ولأول مرة قام جودار بدور المعلم حتى يشرح لجمهوره مفهومه ونظرته إلى لغة السينما والتلفزيون ويوضح تعقيداتهما.

في عام ١٩٧٥، قدم جودار فيلمين هما «الرقم اثنان» و«كيف حالك»، وهذان الفيلمان يعدان رؤية شخصية له تعبر عن الاتجاهات المستقبلية. ولأول مرة يقوم بالتأمل في تاريخه السينمائي.

وفي عام ١٩٨٠، استكمل الكشف عن اهتماماته وتأملاته وأفكاره التي طورها في الستينيات. في فيلميه «الهرب» و«العاطفة» ١٩٨٢، أعطانا تصورا عن التخبط العاطفي ممزوجا بشرح للمشاكل التي يواجهها صناع السينما، وتعقيبا على النجاح الذي. لاقاه في الستينيات والسبعينيات. في أفلامه الثلاثة التالية عاد جودار مرة أخرى إلى ذروة نشاطه وفي فيلم «اسمي: كارمن» عام ١٩٨٣ قدم إعادة لقصة كارمن المعروفة ولكن مع إدخال عنصر الخيال في الرواية.

عام ١٩٨٥ قدم فيلم «المخبر»، وهو رؤية أدبية كوميدية رائعة (وقد اهدى الفيلم إلى جون كاسافيتس وإدغار المر وكلينت إستوود)، وأعاد هذا الفيلم جودار إلى عشقه السينمائي الأول. ولكن فيلم «هيل ماري» أو السلام المريمي (Are Maria) ١٩٨٥، هو الذي أعاد جودار بشكل رائع إلى وضعه البارز، وقدم في هذا الفيلم رؤية حديثة لحادثة ولادة السيد المسيح، حيث استخدم قصة يوسف وماري ووظفها لوصف المجتمع الحديث الذي تتفشى فيه الكراهية والوحدة والانفصالية، وقد دان الفاتيكان هذا الفيلم.

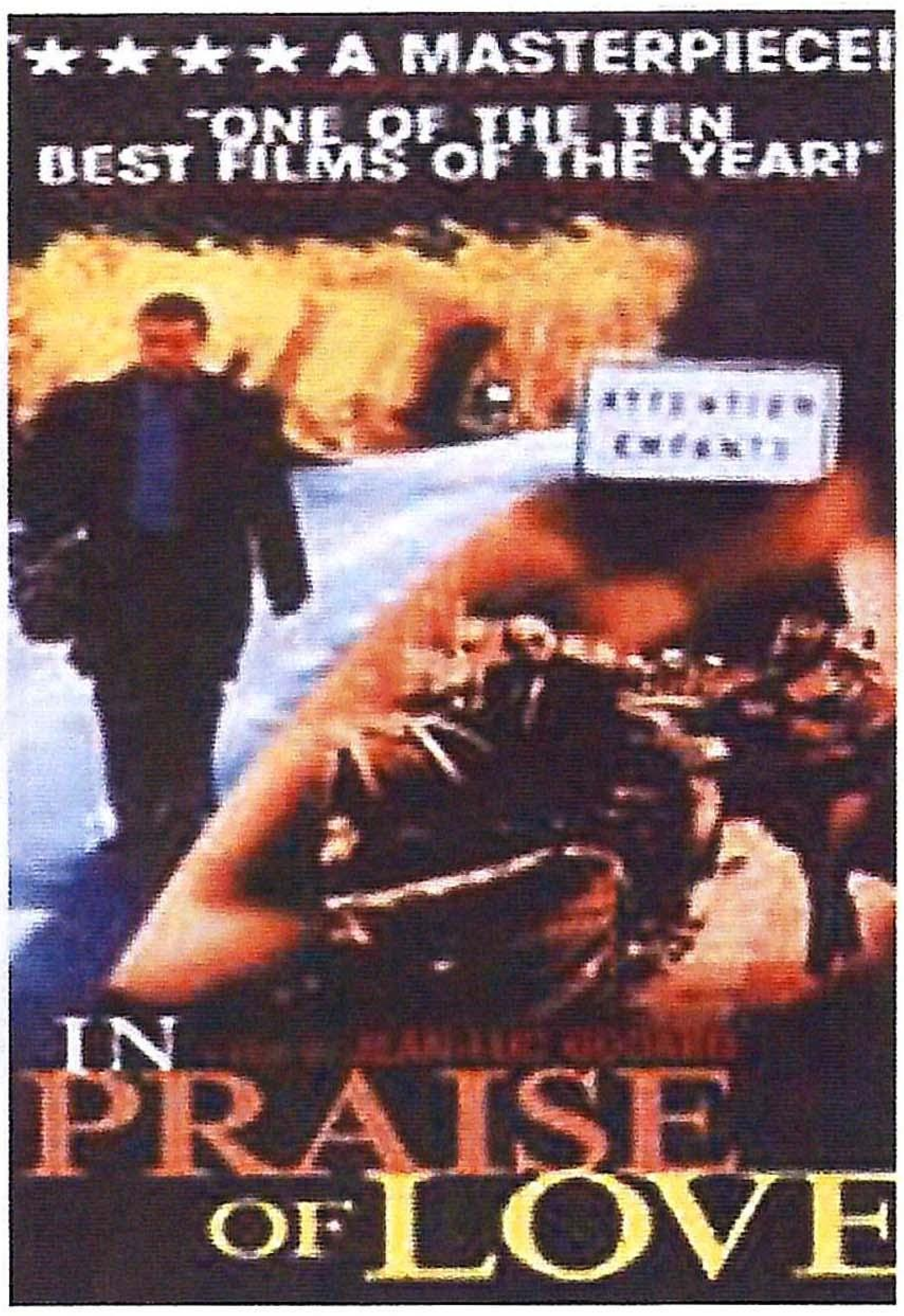
في عام ١٩٨٧، أبدع جودار - ذو الإنتاج الخصب - ثلاثة إبداعات أخرى هي فيلمه «الأريا» ويعد شكلا مختلفا تماما عن جميع أفلامه السابقة، وأكثرها جرأة وتجربة جديدة وغريبة في الوقت ذاته، في الفيلم تجلس جين باتيست في قاعة رياضة مع مجموعة من النساء العاريات يفكرن في قتل الرجال ذوي العضلات المفتولة.

فيلم «رعاية الحق» كان تجربة وثائقية حول فرق شعبية هي «Les Rita Mitsouko»، وفيه يرسم موازنة مع فيلمين أخرجهما في بداياته هما «واحد + واحد» و«تعاطف مع الشيطان» الذي قدمه عام ١٩٧٠ وهو مأخوذ عن اغنية «تعاطف مع الشيطان» لفريق الرولنغ ستون. ثم قدم فيلم «الملك لير» الذي صور لصالح أفلام كانون في جنيف مع مولي رينجوالد في دور كورديليا، وبيرجس ميردث في دور الملك لير وبيتر سيلرز في دور شكسبير.

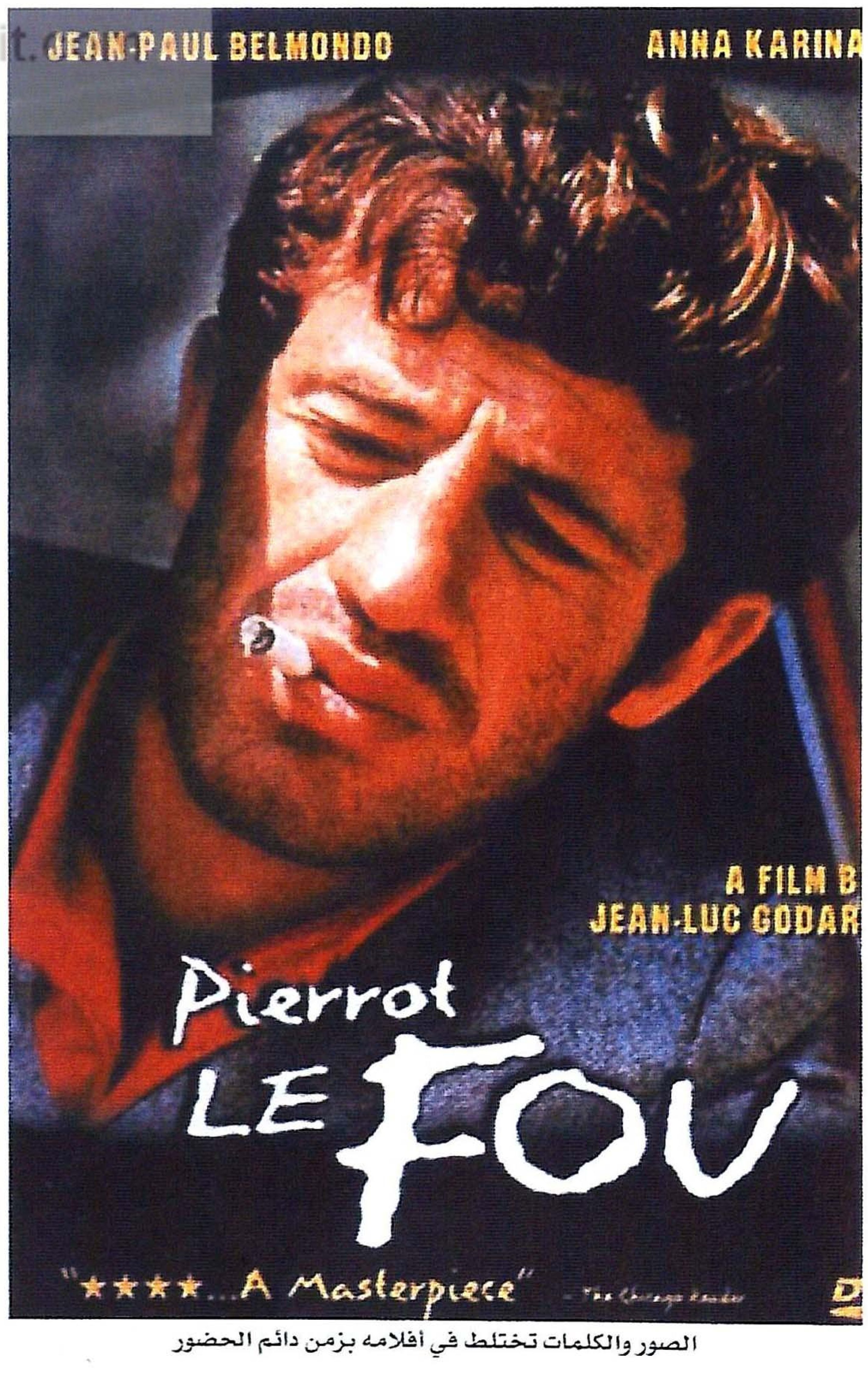
وأخيرا قدم جودار عمله الرائع «الموجة الجديدة» ١٩٩٠ حول مؤامرة تدبر في إحدى القرى.

السينما والحياة عند جودار، هما شيء واحد، فالسينما لا تصور الحياة ولا تعكسها، إنما هي جزء من الواقع ذاته تنفعل به وتتفاعل معه. إنه يحرك الكاميرا في جميع الاتجاهات ويصور كل البشر، ويختار لحظات محددة من حياتهم. ليست لحظات شاذة أو غريبة، وإنما هي اللحظات التي يستطيعون خلالها الكشف عن أنفسهم بصورة أفضل. إنه يقطع اللقطات ويعيد قطعها ولصقها .... وتنطق جمل المونولوج أو الحوار، واحدة وراء الأخرى بلا علاقة ظاهرة بينهما بحيث تكون غير مفهومة، وكأنها تنسجم انسجاما تاما مع أجزاء الصور الموضوعة بإهمال على الشاشة. ومن هنا ينبع الإحساس بأن أفلام جودار لا تتضمن تطورا في الأحداث، وأن الصور والكلمات فيها تتقابل أو تختلط في زمن حاضر دائم. ويبدو الأمر كما لو كان جودار يسعى بكل الطرق إلى أن يتجنب وضع إصبعه في تروس السينما الكلاسيكي ... إنه يرفض أن يقوم بدور الساحر وأن يلعب لعبة الصور السحرية (العاطفة والفكرة).

إنه يعتبر أن السينما سر من الأسرار، ولكي ينكشف هذا السر أمام المتفرج، فإنه في البدء يضايق المتفرج ثم يصدمه، ثم



ملصقات لأهم أفلامه




الصور والكلمات تختلط في أفلامه بزمن دائم الحضور

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يجعله يعتدل في جلسته، ومن ثم يرغمه على أن يظل محتفظا بالمسافة بينه وبين الشاشة.

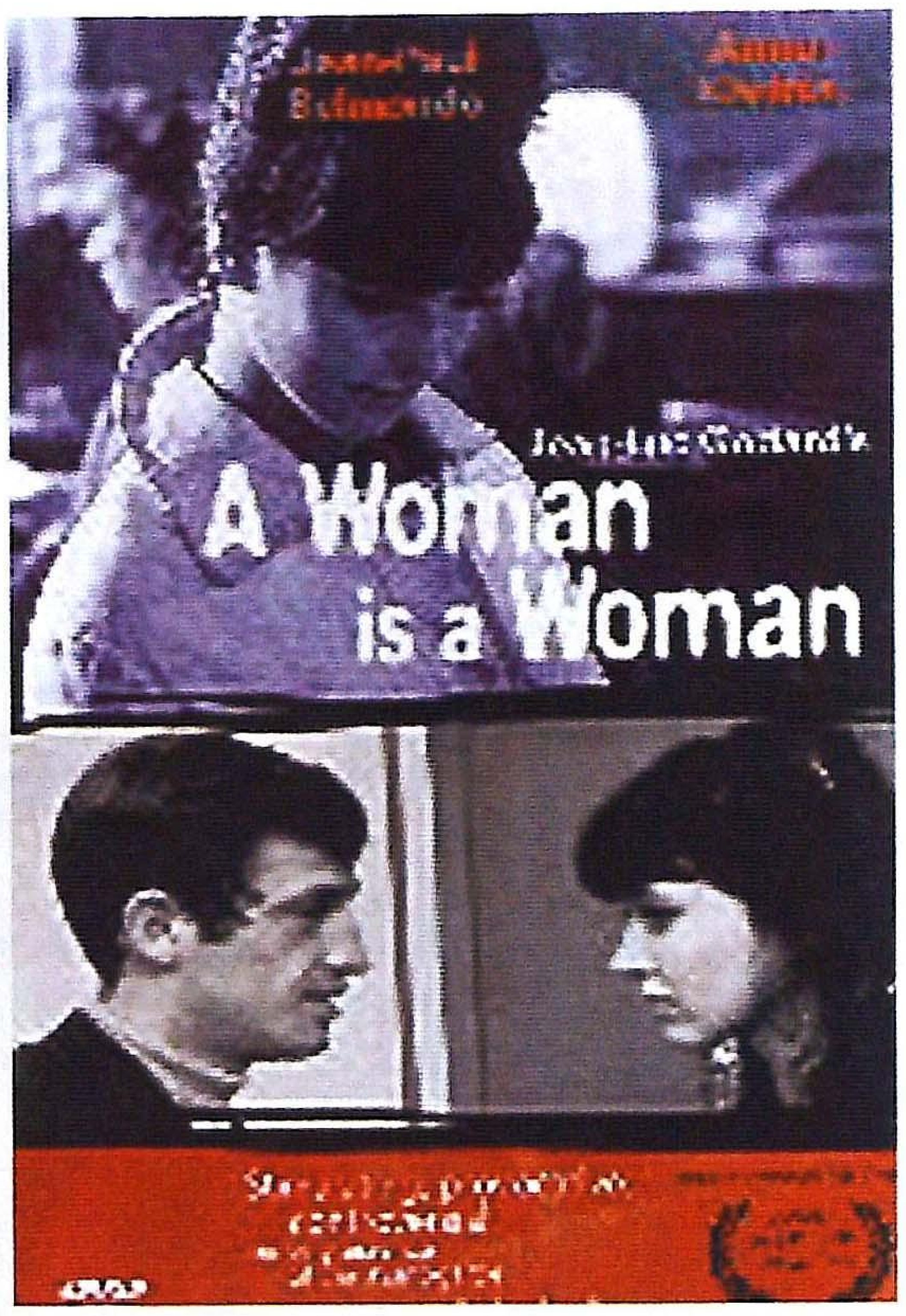
وإذا كنا عرفنا أو سمعنا عن التغريب البريختي في المسرح، فإن جودار يفعل في السينما كما فعل بريخت عندما كسر الجدار الرابع، أو الحائط الرابع. إن جودار يسعى بوضوح إلى كسر الايهام عند المتفرج في صالة العرض بأن الذي يعرض أمامه هو فيلم يحكي قصه لها بداية ووسط ونهاية وأحداث، تتصاعد في خط درامي متنام يصل إلى الذروة. وللوصول إلى حالة التغريب السينمائي هذه فإن جودار يستخدم أكثر من طريقة.

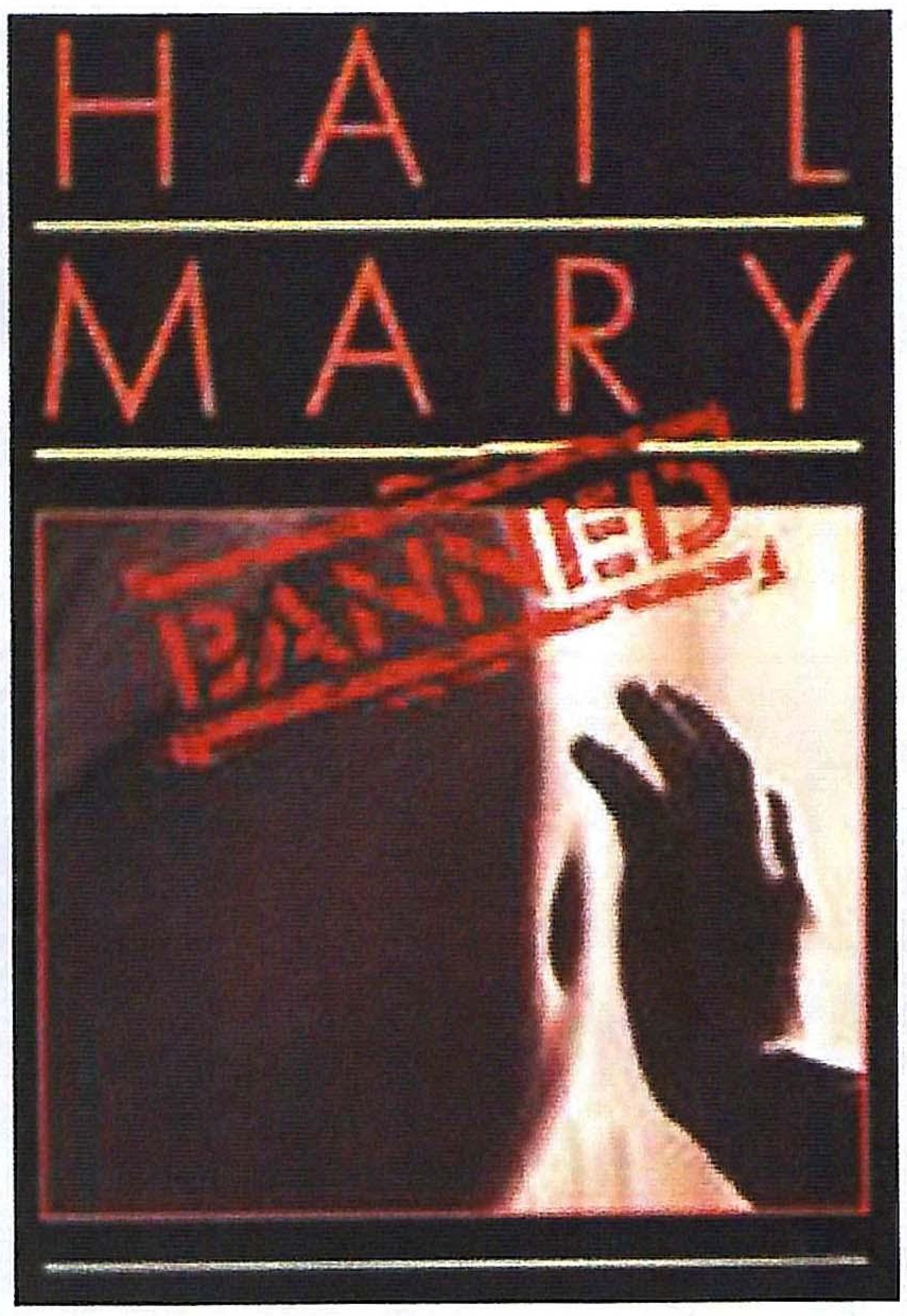
## الطريقة الأولى.. قيادة اللعبة

أحيانا يتدخل جودار في أفلامه ليوصل رسالة واضحة إلى المتفرج وهي: أنا المخرج الذي أقود اللعبة وآخذكم إلى حيث أريد، فلا تقعوا في مصيدة الصورة المتحركة. ومن الأساليب الأخرى التي يستخدمها لخلق حالة التغريب هذه، هي إفراغ المشاهد الدرامية من مضمونها الدرامي. ففي فيلم: «على آخر نفس»، يقتل ميشيل (جان بلموند) شرطي المرور. نحن نرى العملية كلها تتم في ثلاث لقطات: لقطات كبيرة للمسدس - ليس في منتصف الكادر، ومن دون أي تأثيرات ضوئية - بحيث تبدو اللقطة - عمدا - مملة غير جذابة، ثم لقطة غير واضحة المعالم (فلو) لا يظهر فيها أي تفصيل بوضوح، فلا نرى وجه رجل الشرطة، إنما نرى كان شخصا يسقط على ظهره فوق شيء أشبه بالأعشاب أو الحقول. ومشهد القتل هذا الذي نراه في ثلاث لقطات مشهد فقير جدا. هنا يعارض جودار أفلام الإجرام الكلاسيكية التي يجري فيها تنظيم كل شيء - باستخدام مؤثرات الإضاءة وزوايا التصوير. الموسيقى والمونتاج - لإضفاء الطابع الدرامي على الحدث... ودفع المتفرج إلى المطابقة بين شخصيته وشخصية الممثل، لكن في مشهد جودار في فيلم «على آخر نفس»، يستحيل حدوث ذلك.

## جهاز الإبصار.. ونسف الفكرة

الأسلوب الثالث الذي يستخدمه جودار أو الذي يميز سينماه، هو مضايقة جهاز الإبصار لدى المتفرج بصفة مستمرة، وذلك بتقديم لقطات إما طويلة جدا أو قصيرة جدا. تتجاوز الحد الأقصى لإبصار المتفرج أو تكون أقصى من الحد الأدنى له، ففي فيلم: «رجال الشرطة»، يلقي الممثلون في أحد المشاهد بطاقات بريدية - كارت




السينما والحياة شيء واحد عند جودار

بوستال - على مائدة. بطاقة تلو الأخرى من دون توقف لمدة خمس دقائق متصلة، ومن دون أن تتحرك الكاميرا من مكانها قيد أنملة. وفي الفيلم ذاته نرى أحد رجال الشرطة يطلق رصاص بندقيته على إحدى السجينات الشيوعيات. ويطلق الرصاص لمدة طويلة بعد أن يكون المتفرج قد تأكد تماما أن السجينة قد قتلت.

هدف جودار من المشهدين السابقين واحد، وهو نسف فكرة الخط الروائي تماما، وإحباط شغف المتفرج بالحكاية. ومنعه من الاستسلام للحبكة القصصية والانقياد لها. إن جودار لا يظهر لنا إلا كل ما هو واقعي، وكل ما يحدث فعلا في المكان الذي يحدث فيه ذاته. ولما كان من المستحيل أن نصور على الشاشة ممثلين يقتل بعضهم بعضا بطريقة واقعية، فإن جودار لا يصور أبدا مشاهد مثل هذه. وإذا حدث وصورها، فإنه يفعل ذلك بطريقة تجعل المتفرج واعيا تماما بأن القتل أو المذابح التي يراها على الشاشة غير واقعية وليست سوى تمثيل... وجودار يعلم تماما أن ظاهرة المطابقة في السينما تلعب دورا، يتزايد جدا، أمام مشاهد العنف والجنس.

وبالنسبة إلى الصوت البشري، فإنه يلعب في جميع أفلامه دورا جوهريا، فالمخرج يستخدمه لكي يدفع المشاهد إلى دخول تجارب سمعية جديدة. فجودار يحاول أن يحرك الإدراك البصري للمتفرج، نحو إدراك سمعي، ففي فيلم: «عطلة الأسبوع»، فإن المشهد الأول من الفيلم يستغرق حوالى عشر دقائق، وهو عبارة عن لقطة واحدة بكاميرا ثابتة. ونرى على الشاشة حجرة وضع في منتصفها مائدة وكرسي. ويجلس رجل على الكرسي بينما تجلس على الطاولة فتاة ترتدي لباس البحر - بكيني - والفتاة تتحدث بلا انقطاع وتقص على الرجل حكاية لا معقولة - وجنسية - لا أول لها ولا آخر. فجمل الحكاية ليست مرتبطة أحداها بالأخرى، بل أحيانا لا تستطيع سماعها بسبب مرور طائرة أو دراجة بخارية أو نفير سيارة.. وهكذا نرى أن جودار يفعل بالصوت البشري ما يفعله بالصورة نفسها. إذن يبتر جزءا من المعطى السمعي بهدف وضع المتفرج على فك رموزه، ويستدعي ذلك جهدا كبيرا لفتح آذان المتفرجين حتى يستطيعوا فك رموز رسالة صوتية صعبة عليهم أن يشتركوا في تأليفها وإعادة تركيبها بلا توقف.

## وجهة نظر تسجيلية

ومن أكثر الأساليب إثارة للاهتمام هو إدخال الممثل في الواقع الذي يصور من وجهة نظر تسجيلية، وقد كان لهذا الأسلوب تأثير كبير جدا على السينما الحديثة. وقد قال جان كوليت - وهو أول ناقد يؤلف كتابا عن جودار - إن هذا الأسلوب هو الطابع الذي تتسم به سينما جودار كلها، فنحن لا نرى في أفلامه أبدا صورة جمالية صنعت من أجل التكوين... أو الإبهار كهدف أساسي.

إن جودار يوحد تماما بين حياته الشخصية المتفتحة إلى الحياة الديناميكية غير المكتملة التي لا تكف عن البحث، وبين عمله - كمخرج - بحيث أصبحت حياته هي أفلامه. إنه ينحاز إلى جانب الحياة وهو متجرد تماما من كل شيء. لقد ترك نفسه لتيار الحياة الجارف المتحرك الذي تحف به المخاطر. ولم يحاول خلال هذا النوع من الحياة أن يحمي نفسه بنظريات أو صيغ أو هياكل أو حيل يستخدم فيها المونتاج. إنه من خلال أفلامه يرغب في أن يتوه.. وأن يشعر بالقلق الدائب الذي نحس بنبضه في كل صورة، ولكنه قلق رجل رضي أن يتوه حتى يستطيع أن يجد نفسه..

وعلى رغم أن هموم جودار الشكلية هذه جعلته - سواء أراد ذلك أم لا - لا يتقوقع على ذاته ويعيش في عزلة فريدة، فإنه يصعب الشك في نزاهته، فهو فنان يحب السينما إلى درجة الجنون، ويمتاز بجرأة تفوق كل الحدود. وحين الاقتراب من سينما جودار يجب أن نضع في الاعتبار أن تلقي الجمهور الفرنسي، أو ربما الأوروبي، لسينما جودار يختلف جذريا عن تلقي جمهور بعيد - جمهور العالم الثالث مثلا -كما عندنا.

إن جودار في النهاية هو واحد من الذين ساهموا في تطور السينما كفن، واستكشاف إمكاناتها... لقد قدم - شئنا أم أبينا - رؤية جديدة، ووضع يده على إمكانات للفن السينمائي لم يكتشفها أحد من قبله.

يقول عنه جون راسل تايلور: جودار أصيل إلى أبعد الحدود، إنه أحد أولئك المخرجين الذين لا يمكن أن تصبح السينما بعدهم تماما كما كانت من قبل، إنه لا يأخذ شيئا واحدا على نحو يقيني، لا يؤمن بأن هناك ما يجب وما لايجب حتى يجربه نفسه.

إن مسألة تقييمه وتقييم سينماه تختلف عندنا... لكن إذا حدث، وأقدمنا على فيلم من أفلامه، فلنتقدم من دون فكرة مسبقة، ولنا كل الحق في أن نرى ما نشاء ◆

جان لوك جودار

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لا ريب في أن تناول أي جانب من جوانب حياة يلماز غوناي الإبداعية. لا بد أن يبدأ بتناول الأفكار التي عرضها، مثلما صدرت في أعماله التي حددت رؤيته للواقع والفن وموقفه منها، لكن ما يستوقفنا دائما هو استحالة فصل غوناي، وفكره عن الزمن الذي جاء فيه، بقناعة أنه لم يكن أمامه خيار آخر غير خيار الفن والسينما.

عاش غوناي في عصر انقسم فيه العالم بوضوح إلى كتلتين متصارعتين، تحاول كل منهما الترويج لثقافة تعارض بوجودها ثقافة الأخرى. وعمل كسينمائي في فترة الستينات، التي اشتهرت بموجة الفيلم السياسي الملتزم، حين لمعت أسماء مثل «جان لوك غودار»، و«كوستا جافراس» في فرنسا، ومخرجي أمريكا اللاتينية ك «أمبيرتو سولاس» و«نيلسون سانتوس»، وكان سعيهم الواضح هو الكشف عن العالم المقهور الذي يستتر وراء التشتت والكذب، الذي يعود أصلا إلى سيطرة ثقافة الاستهلاك.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

## لم يكن أمامه غير خيار الفن والسينما

# يلماز غوناي ولغته الجمالية

هوزان عكو - دمشق

جاءت سينماه مختلفة، محملة بتوجه أيديولوجي لم يكن موجودا سابقا، واستخدم الفيلم السينمائي كسلاح فني بلغته الجمالية، ليعيد بناء العلاقة بين الفن والواقع، بالتأكيد على الوظيفة الاجتماعية للفن. وهو مدرك أنه سيقاسي بسبب هذا التوجه حياة مريرة، لم تنته إلا بوفاته. امتدت حياته الإبداعية على مدار ٢٥ عاما، قضى منها ١٩ عاما في السجون، تاركا وراءه رصيدا كبيرا من الأعمال الأدبية، وعددا أكبر من الأفلام بلغ عددها ١١٣ فيلما، أخرج منها ٢٠ فيلما.

لقد امتزج إنتاج غوناي السينمائي مع معنى وطريقة حياته. فلا يمكننا تناول سينما يلماز غوناي من دون دمجها في حياته ككل، كما لا يمكننا الحديث عن حياته من دون ذكر النضال والسجن وعذاب الملاحقة، لأنه ببساطة سينمائي كالحياة، كل شيء فيها سابق أو لاحق، حتى لو كان للشيء بداية ونهاية، لأن المخفي سابق على الرؤية.

ولد غوناي، واسمه الحقيقي يلماز بيوتون في قرية ينندجة بالقرب من أضنة عام ١٩٣٧ في عائلة فقيرة جدا، هرب والده، وهو من أكراد سيورك، بسبب عادة الثأر، إلى أضنة، حيث تزوج هناك. اضطر يلماز إلى العمل منذ الصغر في قطاف القطن والسقاية وغيرهما من الأعمال المرهقة. وفي سن السابعة عشرة تبدأ علاقته مع السينما، من خلال عمله كتلميذ ميكانيكي في القسم التابع لشركة «كمال فيلم» السينمائية في أضنة. حيث أنهى تعليمه الثانوي، التحق بعدها بكلية الحقوق بجامعة أنقرة، إلا أنه تركها بعد شهرين، وعاد إلى أضنة لإعالة أسرته الكبيرة. فعمل مبرمجا سينمائيا في شركة «دار فيلم» يضع برامج للأفلام التي يعرضها في الأرياف بواسطة أجهزة العرض المتنقلة.

امتلك غوناي موهبة أدبية عالية، وكتب منذ بداياته قصصا ومقالات ذات مضامين سياسية معارضة. نشرها في الصحافة المحلية والمركزية، وتمتعت بصيت معقول نظرا إلى جرأتها وتصديها لمواضيع محظورة، كالصراع الطبقي الذي يعتبر حسب القوانين التركية جريمة كبرى لا يجوز الدعاية لها، وسجن بسببها لاحقا.

انتقل إلى اسطنبول عام ١٩٥٧ حاملا معه كما من الأعمال الأدبية، وآمال كبيرة في تحقيق ولعه بالسينما، ونتيجة لعمله في المكتب المركزي لـ «دار فيلم» استطاع الدخول في الوسط الفني، والتقرب إلى السينمائيين بشكل خاص. حيث أنشأ علاقة متينة مع المخرج الشهير عاطف يلماز سمحت له بأن يخطو أولى خطواته في عالم السينما كممثل. حيث أعطاه دورا في فيلمه «أبناء هذا الوطن»، ليبرز في فيلمه الثاني «الأيل الأحمر»، ومنذ ذلك الحين، كثر الحديث عنه كممثل موهوب. لكن انطلاقته تعثرت بسبب تحقيق أجري معه بشأن قصة له بعنوان «ثلاثة عوامل خفيفة للامساواة الاجتماعية» انتهى، إلى اتهامه بالدعوة إلى الشيوعية، وحكم عليه بالسجن سبع سنوات، استأنف غوناي الحكم، واستغل تلك الفترة في العمل بكثافة، بمساعدة أصدقائه، وخصوصا عاطف يلماز، حيث عمل معه كمساعد مخرج وممثل في ٩ أفلام درس خلالها بدقة آلية العمل السينمائي، التحق بكلية الاقتصاد، لكنه لم يستمر فيها أيضا، حيث صدر قرار محكمة الاستئناف بسجنه سنة ونصف ونفيه إلى مدينة قونيا، ونفذ القرار في ١ أيار ١٩٦١، وكانت هذه تجربة غوناي الأولى مع السجن، الرفيق الكريه الذي ظل ملازما له في الحياة، وفي السينما على حد سواء.

توزع سجنه بين معتقلات عدة وبطبيعته المتمردة، راح يفكر في طريقة يتحرر بها من القيد الذي وضع على حركة جسده، وبدأ فعلا بكتابة رواية هي عبارة عن سيل من الصور، استعاد فيها ذكريات من طفولته في القرية، مع أنه لم يعطها أسماء وصفات واقعية تماما، عنوانها «ماتوا ورؤوسهم محنية».

عاد غوناي إلى اسطنبول عام ١٩٦٣ محملا هذه المرة بحكم الدعاية للشيوعية، مما دفع الكثيرين إلى الابتعاد عنه، وكان لا بد من بداية جديدة. عرض عليه صديقه المخرج «فريد جيهان» العمل معه في كتابة وإخراج فيلم يلعب فيه أحد الأدوار الأساسية باسم مستعار، كان ذلك في فيلم «المقدامان»، ومنذ ذلك الحين عرف الوسط السينمائي التركي الممثل يلماز غوناي بدلا من يلماز بيوتون المحكوم والمتمرد.

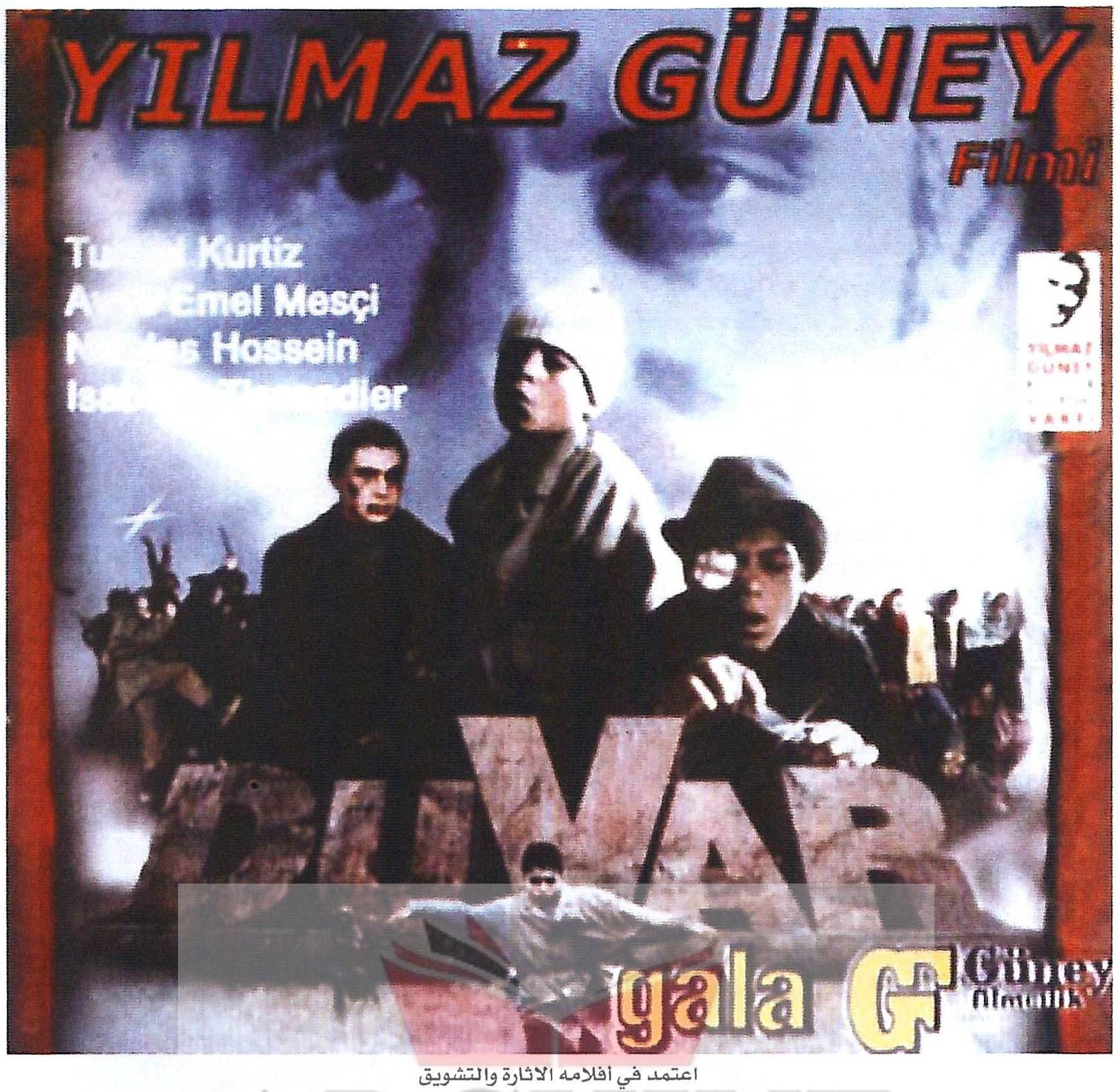
ومنذ عام ١٩٦٣، قام بلعب الأدوار الأساسية في عدد كبير من الأفلام - نحو ٣٠ فيلما - تتبع معظمها للسينما التجارية، حاول المخرجون الأتراك الاستفادة من الشعبية التي حققها غوناي، حيث استقطب جمهورا كبيرا

تابعوه في أفلام مثل «الدم المراق - يلماز التوربيدو - الشاب الخارق - وداعا للسلاح - وغيرها...» يغلب عليها طابع التكلف والابتذال، وجاءت فارغة من أي مضمون.

استمر غوناي بالتقلب بين المستويات المتفاوتة للسينما التركية. ففي عام ١٩٦٦، عمد إلى تغيير أدواره، من البطل الشجاع وقاطع الطريق الطيب الذي يحمي الضعفاء، إلى أدوار شريرة في أفلام مثل «قانون الأسلحة - ابن الشيطان - الجلادون الكبار - عودة الأسود». وهي أفلام ذات طابع تشويقي مليئة بالعنف والانفعال الزائد. حاول أن يجرب فيها إمكاناته التمثيلية، برر لعبه لتلك الأدوار بحجة تقديم تفسيرات مختلفة لظاهرة اجتماعية مهمة وخطيرة كالجريمة. إلا أن هذا التحول أصاب جمهوره بخيبة أمل، خصوصا أن الجمهور لا يبدل بسهولة نمط البطل الذي تعود عليه، وبعد إدراكه لهذا المأزق تراجع غوناي عن ذلك الخط بنصيحة من صديقه المخرج «لطفي عمر أكاد»، واشتركا سوية بتنفيذ ثلاثة أفلام يمكن تلمس الجوانب الإبداعية فيها، من خلال الاهتمام بالقيم الفنية للفيلم السينمائي، الفيلم الأول كان «قانون الحدود» لعب فيه يلماز دور شاب ريفي يضطر إلى العمل كمهرب على الحدود، وبعد أن حاول العودة إلى الطريق القويم، يصطدم برجعية مالك الأرض، حيث يضطر إلى قتله ويهرب ليقضي نحبه في أحد حقول الألغام، الفيلمان الآخران هما «كيزيل آرماك» والفيلم البوليسي «القاتل الضحية»، أدخل غوناي منذ بداياته تغييرات مهمة على الأداء التمثيلي في السينما التركية، وبدا واضحا تأثير الأداء الفردي المتميز، فالبحث العميق الذي يقوم به غوناي لبعث بواطن شخصياته، واستخدامه المتقن لتعبير الوجه بصورة طبيعية، وابتعاده التام عن المبالغات الانفعالية للأداء المسرحي أعطى شكلا جديدا للتمثيل، أثبت غوناي من خلاله إمكان تقييم الفيلم السينمائي من خلال فصل عناصر الفيلم، حيث يمكن الاكتفاء بالعناصر المميزة وحسب. ويمكن تلمس نجاح غوناي في سلسلة الأفلام التي مثّل فيها، حتى بعد تحوله إلى الإخراج، مع أن تلك الأفلام سقطت وفقا لتقييمات السينما الفنية.

كان لا بد لهذا التطور في الوعي الفني لغوناي، الذي ظهر في قدراته التجسيدية العالية، أن يحفز فيه الجانب الرؤيوي كفنان بصري، يعتمد الصورة أساسا إلى جانب الكلمة في تشكيل أفكاره السينمائية والأدبية، وكان تحوله إلى الإخراج أمرا بديهيا مع أنه يعطي دورا كبيرا في ذلك لنمو وعيه السياسي والتزامه تجاه شعبه وطبقته كما قال.

ويبدو أن الرغبة الملحة في عرض التصورات الخاصة به كفنان، وإحساسه كفرد مبدع ملزم بطرح قضايا الجماعة والدفاع عنه، دفعاه إلى إبداع أفلام واقعية بروايات واقعية، مؤسسة لما سمي بالسينما البديلة للسينما التركية ذات التوجه التجاري، التي كانت تعتمد على نسخ الأفلام والأساليب الهوليوودية. في عام ١٩٦٧، أخرج فيلمه الأول «اسمي كريم»، والحقه بأفلام «فرس امرأة وقطعة سلاح»، و«نوري البرغوث» كتب لها السيناريو ومثل الدور الرئيسي في كل منها. وعلى الرغم من أنها كانت أفلاما عادية المستوى، إلا أنها زادت من شعبيته، خصوصا أنه بدأ يتقن التعامل مع الجمهور، من خلال عرض المشاكل التي تهم المشاهد وتجعله يوقن أن ما يراه على الشاشة هو ما يعانيه في حياته اليومية، وما يعايشه في الواقع، كانت تلك الأفلام بداية الى إخراج أفلام أكثر إتقانا بدأت تظهر فيها المعالم الأولى لأسلوب غوناي الإخراجي، الذي يعتمد بدرجة كبيرة على المونتاج، والأداء الطبيعي للممثلين، واقترب شيئا فشيئا من الإخراج الاحترافي عبر سلسلة من الأفلام المميزة كفيلم «سيد خان»، وهي قصة حب تنتهي بطريقة مأساوية وفيلم «القبيح» الذي يشابه في موضوعه قصة دخول غوناي الشاب الفقير والموهوب إلى عالم الشهرة، وإصراره على فرض احترامه على مجموعات من الحاقدين الذين يستعملون الصحافة الرخيصة للتشهير بذلك الصاعد إلى النجومية. كان هذا الفيلم ردا على الحملات التي كانت تقام للتشهير بغوناي وعائلته، حقق الفيلم نجاحا جماهيريا كبيرا، واعتبر غوناي أفضل ممثل لأدوار البطولة لذلك العام. في عام ١٩٦٨ دعي إلى الخدمة العسكرية، لكنه عمل خلالها في عدد من الأفلام وأخرج فيلما واحدا «الذئاب الجائعة». وفي تلك الأثناء، وضع السيناريو لرائعته الأولى «الأمل»، وباشر بتنفيذه فور إنهائه الخدمة عام ١٩٧٠.



اعتمد في أفلامه الاثارة والتشويق

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

## «الأمل»: الشهرة وبداية المحاصرة

يصنف الكثير من النقاد فيلم الأمل من بين الأفلام التي تظهر فيها بوضوح تأثيرات الواقعية الجديدة في إيطاليا، ويمكن تلمس ذلك من خلال تناول الفيلم لبيئة الفقراء، والظروف المأساوية التي تلف حياتهم، فشخصيات هذه الأفلام تتسم بسوداوية وتشاؤم تنازعها استماتة تلك الشخصيات لمغالبة واقع فرض عليهم القسوة وشظف العيش.

يحمّل غوناي الفيلم توجها يتجاوز التوصيف، من دون السقوط في الأيديولوجيا بشكل مباشر. فهو يخلق تمازجا ما بين الواقع والحلم متلاعبا بوعي شخصياته وجمهوره، المؤسس على التمازج بين الواقعي والغيبي مع تصدر الأخير في حالات اليأس.

يتحدث الفيلم عن الفلاح «جبار» - مثّل غوناي هذا الدور - الذي هرب إلى المدينة مع عائلته الضخمة ليعمل سائقا لعربة بجوادين هزيلين، ينقل بها المسافرين والمخمورين في آخر الليل، وبأجر لا يكفيه لإعالة أسرته، التي تعيش حياة بائسة، وفي إحدى الليالي تدهس سيارة أحد الأثرياء جواد جبار، فيموت من فوره ليموت معه مصدر رزقه، وإنسانيته فيما بعد، عندما يهان في المخفر لصالح الثري الراشي، يتسكع جبار في الشوارع باحثا عما يعوض له جواده الميت، وعبثا ينتظر الحظ في ورقة اليانصيب، يبيع الدائنون جواده الآخر، وتنقطع به السبل إلى مشعوذ يدعي أن كنزا ما مدفون تحت شجرة في حقل كبير، سيرشده إليه بواسطة الجان، يتمسك جبار بهذا الأمل، غارقا في حلم الكنز الذي لا يريد منه سوى ثمن جواد وعربة، يغرق غوناي الفيلم بلمسات عاطفية، في جو حلمي تماما، يتركز في المشهد الأخير، الذي يحمل فيه جبار جواده إلى عراء موحش لدفنه، متأملا في كم الأشجار التي يجب أن يحفر حولها كي يحظى بالكنز المزعوم.

عرض الفيلم في المهرجان السينمائي المقام في «غرينوبك» وحاز الفيلم إعجاب الكثيرين، منهم بيتر بروك الذي قال عنه: «لا شك أنه أفضل ممثلي السينما التركية وأجود مخرجيها»، ومنحته لجنة التحكيم جائزتها الخاصة. كان ذلك أول تمثيل للسينما التركية في المهرجانات العالمية، وبسبب الضغوط اضطرت الرقابة إلى السماح بعرض الفيلم في الصالات المحلية. نفذ غوناي بعدها مجموعة من الأفلام هي «الهدف الحي - غدا يوم آخر - الهاربون - المضاربون - اليائسون - الضيم - المرثية - الأب»، وإذا ما استثنينا فلمي «المرثية» و«الأب» اللذين يعدان من أفلام غوناي الجيدة في تلك الفترة من نشاطه، فإن بقية الأفلام جاءت متفاوتة الأهمية، اعتمد في إخراجها أساليب التشويق والإثارة، حيث كانت تلك الأفلام ضرورية لتمويل أفلامه الفنية، وأنشأ لذلك شركة إنتاج خاصة هي «غوناي فيلم» ليتحرر من شروط شركات الإنتاج، ويواجه بنفسه قيود ومشاكل الرقابة التي لا تنتهي.

اعتقل للمرة الثانية عام ١٩٧٢، بينما كان منشغلا في فيلمه الآخر «المساكين» بتهمة دعم وإيواء المعارضين اليساريين، وحكم عليه بالسجن سبع سنوات، ثم أطلق سراحه إثر عفو عام سنة ١٩٧٤، وفور خروجه أعلن أمام حشد من المستقبلين: «إن إقامتي في السجن رغما عني هي جزء من نضالي الاجتماعي، فواجبي الآن هو تصوير أفلام جديدة»، وبدأ العمل بحماس في فيلم «الزميل» المبني على سيناريو كتبه في السجن.

يعالج الفيلم الأجواء التي يعيشها المثقفون والشباب، في ظل التمزق الاجتماعي، بين فئات غنية تطمح إلى تقليد نمط الحياة الغربية، وأخرى فقيرة تعاني ذلك التقليد. ويعتبر هذا الفيلم بداية حقيقية لخروج غوناي عن أنماط السينما التركية بتناوله الصريح لأزمة التفاوت الاجتماعي في تركيا وعرضه لحشود الجماهير والطلاب والمثقفين في مهرجانات خطابية تحريضية مرفوضة من الحكام.

بدأ بعدها بالعمل، في فيلم «القلق» الذي يتناول فيه قضايا العاملين الزراعيين في حقول القطن، ويعرض جوانب من طبيعة عملهم ومسائل اجتماعية متعلقة بحياتهم كعادة الثأر. يفشل «جبار» بطل الفيلم في جمع الفدية في الفترة المحددة له بعد أن أضرب العمال عن العمل احتجاجا على الأسعار المتدنية، ويضيع أمل آخر كان قد عقده على المهر الذي سيحصل عليه من تزويج ابنته إلى أحد الإقطاعيين الأثرياء، بعد أن فرت مع عشيقها ليلة الزواج. ليجد نفسه وحيدا في مواجهة طالبي الثأر. لم يستطع غوناي إكمال الفيلم، فأتمه مساعده «شريف غورين» حيث إنه اعتقل أثناء التصوير بتهمة ملفقة حول مقتل أحد قضاة مدينة أضنة، الذي تعرض لغوناي وشتمه علانية في أحد المطاعم، وعلى رغم إفادة كل من كان في المطعم بأنه لم يكن القاتل، إلا أن المحكمة اتهمته، وأصدرت بحقه حكما بالسجن لمدة ١٨ عاما، لتبدأ معها مرحلة أخرى من حياته داخل السجن، بعد أن تنفس فترة قصيرة خارجه.

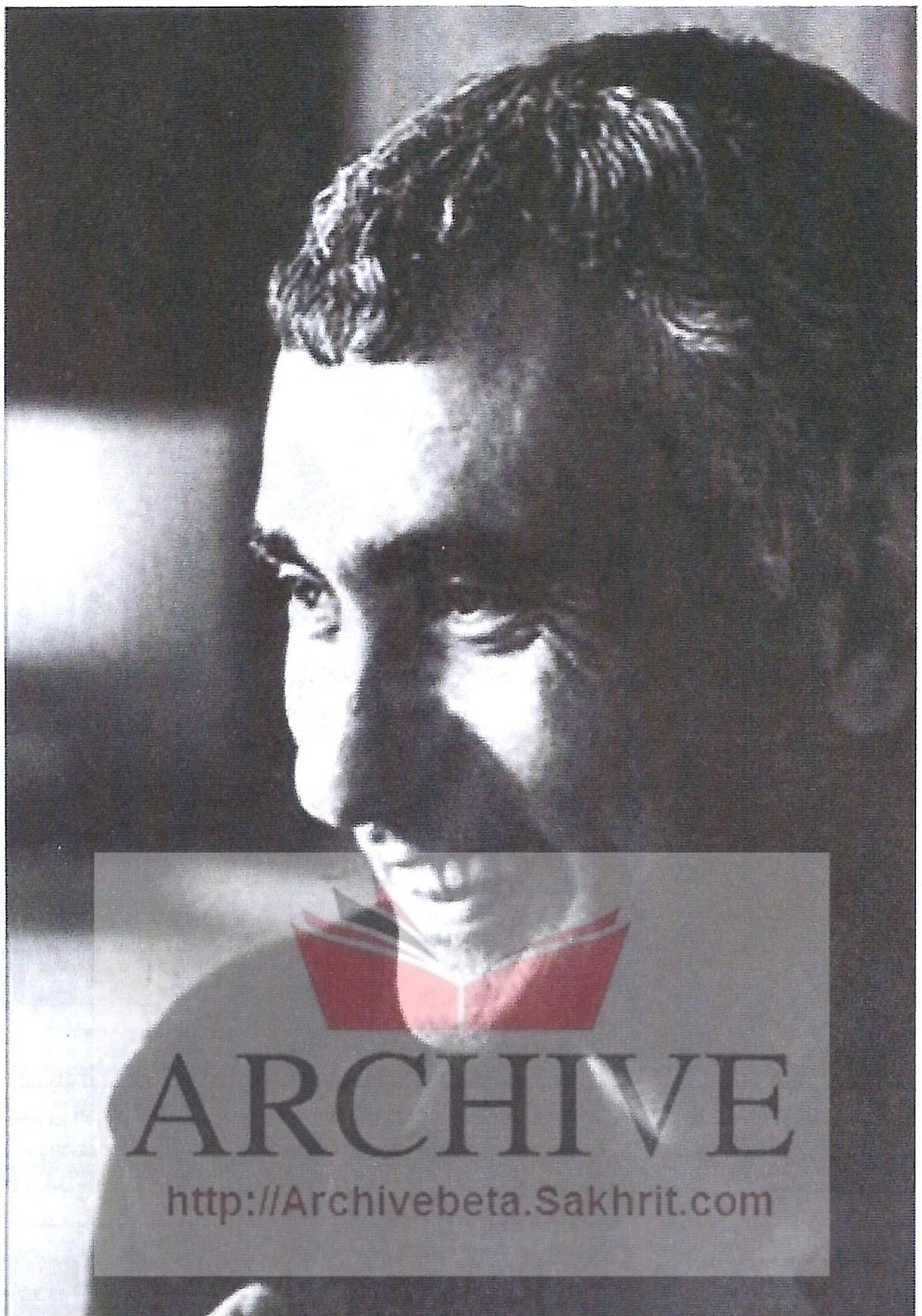
## «القطيع» وأفلام من داخل السجن

على الرغم من ظروف السجن السيئة، لم يمتنع غوناي عن مواصلة نشاطه، أو بالأحرى نضاله. ومنذ تاريخ الاعتقال عام ١٩٧٤، نشر غوناي تباعا أربع روايات كتبها ونقحها خلال مراحل اعتقاله الثالث هي «صالبا - المتهم - زنزانتي، ورسائل من سليمية»، والأخيرة

عبارة عن يوميات ورسائل كتب فيها سيرته الذاتية، كما أصدر دراسات عنونها بـ «دراسات حول الفاشية». وفي عام ١٩٧٨ عاد غوناي إلى نشاطه السينمائي، وبدأ بكتابة سيناريو فيلم «القطيع»، حيث ستبرز للمرة الأولى في تاريخ السينما ظاهرة الإخراج من داخل السجن. كلّف غوناي مساعده المخرج «زكي أوكتان»، وزوده بديكوباج (سيناريو تنفيذي) مفصل. أدخل فيه أدق تفصيلات العمل، من خلال المعلومات التي سربت إليه عبر رشوة الحراس. أسهم غنى السيناريو ومنهج الكتابة الجديد في نجاح الأفلام الثلاثة التي أخرجها غوناي من داخل السجن، فقلل من اعتماد الدرامية في أفلامه الجديدة واتبع أسلوبا ملحميا يعمد إلى تكثيف الأحداث، وعرضها متجاورة، لتعطي صورة واضحة وشاملة تعبر عن صميم المشكلات الاجتماعية التي تتعلق بالحرية والمسؤولية والتواصل الإنساني.

يتناول غوناي في فيلم «القطيع» موضوع الانهيار للقيم والأخلاقيات الإقطاعية، مع تغير المفاهيم الاقتصادية، وصعود المفاهيم الرأسمالية، حيث كتب غوناي قصة، صور فيها تعارض هذين العالمين، وأبرز سيطرة بعض النواحي السلبية المتبقية من ذلك العالم المنهار، فأسرة حمو آغا تتعرض لانتكاسات اقتصادية متلاحقة، وصعوبات في إدامة المسالمة مع الأسر المجاورة، فالعجوز حمو آغا (مثال السلطة الأبوية) يرفض التصالح مع إحدى الأسر التي قتلت ابنه على الرغم من تسوية الأمر، بفدية كانت ضحيتها الابنة «بيريفان» التي تزوجت من شفان ابن حمو آغا الأكبر. يتعلق شفان بزوجته، بينما تقابل بالكراهية من الجميع، وخصوصا بعد أن أجهضت ثلاث مرات، تقرر بعدها أن لا تنطق بأي كلمة.

يصر حمو آغا على نقل القطيع إلى المدينة لبيعه، ويطلب شفان أخذ زوجته للمعالجة، فيتعرض لضرب مبرح من الأب الغاضب، وفي رحلة نقل شاقة وطويلة بالقطار، يموت قسم من القطيع، ويقدم قسم آخر رشوة للموظفين، ويسرق قسم آخر عبر الطريق، خلال نقله إلى سوق الأغنام، حيث تباع بسعر بخس لأنها أصيبت بالهزال، يضع شفان زوجته عند أقارب يقطنون مكانا حقيرا من المدينة، تخجل بيريفان من مرضها، فترفض الذهاب إلى الطبيب، وتموت إثر ذلك. فيسحل رب البيت جثمانها بطريقة لاإنسانية، يشير بها غوناي إلى فقدان هذه الأسر المهاجرة الأصالة التي تنادي بها، يطلب شفان نقودا من والده ليدفن زوجته في الديار، لكنه يرفض، فيلجأ إلى التاجر الذي يرد عليه بكل وقاحة أن حياة أو موت امرأة لا يستحق أن ينفق عليها عبثا. لا يتمالك شفان نفسه، فيخنق التاجر ويقتله ويقوده ذلك إلى السجن، بينما يختفي شقيقه «سلو» في زحمة المدينة تائها في غرائزه، ويبقى حمو آغا وحيدا، يصرخ هنا وهناك باحثا عن سلو، من دون جدوى.


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com
أفلامه تتابع الأحداث غير الطبيعية في حياته

سلط غوناي الضوء على وضع المرأة، وحاول أن يكشف علاقة انحدار القيم الإنسانية، بتراجع دور المرأة في هذه المجتمعات. فصورها، كائنة بلا صوت، لا دور لها في تحديد مصيرها نتيجة لتسلط الأسرة والنظام الأبوي، الذي يستمد قوته من سيطرة رجال الدين المتطرفين «مشهد عبور الدراويش» مع لا مبالاة تامة من السلطات الحاكمة. وكانت دعوة غوناي الواضحة، هي مقاطعة هذا الواقع حتى ولو بالصمت، كصمت بيريفان المؤثر، ورفضها القاطع للتصالح مع إخوتها. وأسهم أداء «مليكة ديميراغ» الرائع في إنجاح ذلك الدور.

يعود التأثير القوي لهذا الفيلم من الغنى البصري لمشاهده، فهي مشاهد سهلة التصميم، وغير معقدة، مع أنها مزدحمة وفوضوية (مشهد نقل الأغنام)، هذه اللغة البصرية الثرية والمعبرة أعطت للصورة طابعا خاصا، يجذب الانتباه بتأثير من البيئة والإضاءة الطبيعية، بالإضافة إلى الطريقة البارعة في تصوير حركة الشخصيات والجموع في مساحات ضيقة من المكان (القطار، الشوارع الضيقة، السوق...) وفق زوايا موفقة، حقق الفيلم نجاحا هائلا وحصل على جوائز عديدة أهمها جائزة مهرجان «لوكارنو» في سويسرا.

جاء الفيلم التالي «العدو» بسوية أقل من سابقه، ولم يحقق نجاحا مماثلا، على رغم الجهد الذي بذله المخرج زكي أوكتان والفيلم يتناول حياة الفقراء في المدينة، وفيه تكرار لطروحات غوناي المستمرة في مسائل الاضطهاد واللامساواة الاجتماعية، وعلى رغم النجاح الفني للفيلم، إلا أن العديد من النقاد يجمعون على أن الفيلم كان يفتقد إلى التركيز، ويعاني الإطالة غير المبررة، والتكرار، وهكذا جاء الفيلم غير متبلور من أوله إلى آخره.

## فيلم «الطريق» والتكريس العالمي

يعتبر فيلم الطريق مغامرة حقيقية لغوناي، الذي يعتبر الإخراج السينمائي مغامرة على كل الأصعدة. امتحن غوناي مصيره بوضع فيلم، يعرض فيه مصائر مختلفة لشخصيات مختلفة، ربما يكون مصير أحدها، مصيره المرتقب. فبعد إجازة من السجن - حصل عليها غوناي بعد سنة من كتابة السيناريو - يصور غوناي احتمالات مستقبله: فإما الموت قتلا، أو العودة إلى السجن بائسا حزينا، أو اللوذ بالفرار، وهذا ما تحقق له في النهاية.

الفيلم بحد ذاته يجسد الاندماج الكامل بين حياة غوناي وفنه كما أسلفنا، حيث تبدأ ومنذ كتابة الخطوط الأولى للفيلم، سلسلة من الأحداث غير الطبيعية في حياة غوناي، تشبه في غموضها والتباسها الأفلام التي مثل فيها، وتشبهه هو بالذات، كمغامر ومناضل عنيد.

أسند تنفيذ الفيلم إلى مساعده شريف غورين واهتم غوناي بهذا الفيلم بشكل خاص، فوضع آلية معقدة لتنفيذه، بين تهريب الإرشادات الإخراجية، ومواقع وساعات التصوير، على قصاصات ورق صغيرة، غنية بتفاصيل دقيقة من الفيلم، وكان يوجه بعض الممثلين أحيانا، من خلال الرشاوى التي كان يقدمها للحراس. كما أنه استطاع تمرير الفيلم من خلال سيناريو خاص قدمه للرقابة، استطاع بواسطته استخدام قوى الأمن للمساعدة في أماكن تتطلب وجودهم، لكنه وظف تلك المساعدة بطريقة أخرى كما سنرى.

جرى تصوير ١٥ ساعة كاملة، قاموا بتهريبها إلى سويسرا للتحميض، حيث نجح غوناي بالفرار من تركيا مستغلا تصريح الإجازة الذي حصل عليه، ووصل إلى باريس بعد أن رفضت بلدان عدة منحه اللجوء السياسي، وأعاد هناك توليف الفيلم، بسرية تامة، ليفاجئ الجميع بمشاركته بمهرجان كان ١٩٨٢.

اعتمد غوناي طريقة السرد المتوازي لعرض قصص لخمسة سجناء حصلوا على إذن بالسفر لزيارة عائلاتهم مدة أسبوع. وفور خروجهم من البوابة، يصطدم السجناء مرة أخرى بواقع أكثر مرارة، محكوم بنظام عسكري متشدد، وتقاليد اجتماعية قاسية.

استخدم غوناي المؤسسة العسكرية بدهاء في فيلمه، ليعبر بوجوده المتكرر عن حقيقة واقعة، هي أن الجنود وعناصر الدرك حاضرون دائما، ومراكز المراقبة والتفتيش في كل مكان: لقد حولوا البلاد إلى سجن كبير خرج إليه هؤلاء السجناء. يقول غوناي: «فيلم الطريق يبدأ من السجن ويذهب إلى خارجه، إلى السجن الكبير سجن المجتمع وصعوبة الحياة وقسوتها».

يتحرق «يوسف» أحد المجازين، شوقا لملاقاة عروسه، حيث لم يمض على زواجهما وقت طويل، وعند إحدى نقاط التفتيش لا يجد يوسف تصريح خروجه، فيعتقل ريثما يجري التأكد. لكن التأكد يأتي بعد انقضاء مدة التصريح، فيعود خائبا إلى السجن، ويلاقي «مولود» صعوبة في الانفراد بخطيبته، بسبب الحراسة المشددة من قبل أهلها، ويخرج من زيارتها غاضبا ناقما فينتهي به الأمر على أبواب الخمارات، وبيوت الدعارة.

يواجه الثلاثة الباقون مصائر أكثر

إيلاما. فقبل خروجه يتلقى «سيد علي» رسالة من العائلة تخبره بأن زوجته قد خانته، وأنهم نفوها إلى قرية جبلية نائية، ريثما يحضر ويقتلها بنفسه. يقطع سيد علي طريقا ثلجية صعبة وباردة، ليلاقي زوجته وابنه، يعود بهما من الطريق نفسه، وهو يعلم أن زوجته المريضة لن تحتمل تلك الطريق. وبعد مسير طويل يشهد فيه عذاب الزوجة، يشعر بتأنيب الضمير، فيتراجع عن عقوبته تلك، لكن متأخرا. فالزوجة التي أعلنت ندمها طالبة الرحمة، فارقت الحياة من شدة البرد، فيعود سيد علي نادما حزينا إلى سجنه.

يحاول محمد صالح البطل الرابع إرجاع زوجته وأولاده الذين احتجزهم أهل الزوجة، فهو في نظرهم جبان، سبب هربه موت ابنهم، الذي قتل في العملية التي نفذاها سوية، لكنه ينجح في تهريب عائلته خفية في القطار، ونهاية ذلك الهرب كان القتل على يد أخ الزوجة، الذي لحق بهم في المحطة التالية، وسط بكاء الأبناء الصغار.

أما عمر البطل الخامس، فيشهد فور وصوله إلى قريته الواقعة قرب الحدود السورية، اشتباكا بين الدرك وسكان القرية، الذين يعملون بالتهريب، ينكر عمر، حسب عرف أهل القرية، جثة أخيه التي عرضها الدرك مع جثث أخرى لقتلى إحدى الاشتباكات، كي لا يعتقل الدرك باقي أفراد الأسرة. فتحل عليه كآبة كبيرة، يزيدها ثقل ذلك الريف الشاسع، الذي يبث فيه سيلا من الذكريات مع الأخ القتيل، ويمنع عنه لقاء الحبيبة التي تلاحقه بعيونها في كل مكان من دون أمل باللقاء، خصوصا أنه مجبر وفقا للتقاليد على الزواج بأرملة أخيه، يجد نفسه غير قادر على العيش هناك، فيقرر الهرب لاجئا إلى الجبال.

يخلق هذا الفيلم تأثيرات مختلفة على المتفرج، بسبب مسحة الحزن والغضب التي تلفه، فنلمس فيه إحساسا بالحقيقة مجسدة على أرض الواقع، إحساسا يتصف بالعمومية، على رغم الظهور الواضح لذاتية المخرج. فالصلة المباشرة بين الفن والحياة قد وهنت من جراء عملية تحويل الخبرة الحية إلى فيلم سينمائي. وغوناي يقيم أفلامه على أساس من إعادة بناء الحياة، مستخدما في ذلك كل ما لدى سينما الاحتراف التقليدية من تقنيات. فالترابط الذي حققه بين تتالي اللقطات، من خلال تسلسل مونتاجي موفق، أعطى للسرد السينمائي إمكان تفسير حالات وأحداث عدة، تتناول تيمة معينة، بوضعها متجاورة بشكل متزامن، فتعرض كل لقطة شيئا من تلك التيمة. وتفسر اللقطة التالية ما سبقها في اتساق مضبوط بدقة.

وأبرز تلك التيمات هي مسألة المرأة، التي طالما اهتم بها غوناي، ويعتبر عرضها في هذا الفيلم تطويرا وتنويعا على الشخصيات الأنثوية التي عرضها في أفلامه السابقة، من خلال موضوعات مختلفة، تظهر معالجته الجريئة للمسألة. فيحاول من خلال قصة محمد صالح عرض الطبيعة المستلبة للزوجة - الأم، طارحا أسئلة عديدة حول الانتماء الحقيقي للزوجة، ومدى قدرتها على تحديد خياراتها. من دون أن يغفل العنف الذي تتعرض له - كمشهد الضرب في القطار - واللجوء إلى الهرب كحل نهائي. ويدخل غوناي إلى أعماق شخصياته، ليخرج بصور للمرأة من العالم الداخلي لهم، فيوسف لا ينفك يحلم بزوجته، ومولود يحاول عبثا إيصال مشاعره إلى خطيبته، لكن المجتمع والدولة يمنعان عنهما المرأة التي تعتبر المتنفس الأخير لهما، وبالتالي، سيسقط أحدهما في الخيبة واليأس، بينما يلجأ الآخر إلى بيوت الدعارة.

لكن أصالة تناوله لهذه المسألة جاء في الطرح الذي قدمه في قصة سيد علي، فالزوجة خائنة، والمحكمة العائلية أقرت حكمها، لكن غوناي يضع سيد علي أمام ذاته في محنة قاسية عبر طريق ثلجي طويل، ليعيد التفكير في تلك الأحكام القاسية، وأظهر للمشكلة صورتها المزدوجة، فكلاهما يقاسيان المشاق ذاتها ويشتركان بها. فتظهر المرأة في صمت العراء الثلجي كشجرة عارية بلا حياة، تفقد حرارتها شيئا فشيئا، إذا لم يفعل فعلا ما حيال ذلك، والعنف هنا يصبح من أصل المشكلة، فكل ضربات سيد علي لم تعد الحرارة إلى جسد الزوجة التي فارقت الحياة. ويرى غوناي هنا أن الحل الوحيد يكمن في حمل المرأة، ليخرج الرجل والمرأة على حد سواء من ذلك المأزق الاجتماعي المتأصل.

لم يعرض غوناي شخصيات قوية متسلطة تقهر في نهاية الأمر، كي لا يُسقط الجمهور غضبه بالتنفيس، وهو يرى الشرير يعاقب على جزائه، بينما لا يحدث ذلك في الواقع. فهو لا يرغب بأن يشعر الجمهور أن الأمور على ما يرام، يقول «أنا أحاول أن أجعله - الجمهور - يفهم ولو بصورة مباشرة وبسيطة طبيعة الظروف المحيطة به، وحقيقتها ومسبباتها وسياسة الدولة إزاء حقيقة المجتمع، وإفرازاته لهذا النوع من الشخصيات الشريرة أو النبيلة»، وهذا ما نجده في تصدر تماثيل أو صور كمال أتاتورك لخلفية العديد من المشاهد.

أدى قصر المدة الزمنية التي تعرض فيها كل شخصية ضمن حكايتها الخاصة، إلى افتقارها إلى البعد النفسي، فالغالب في الفيلم، هو التركيز على الحدث (البعد الاجتماعي)، بحيث نستشف البعد النفسي للشخصيات من خلال تأثير البيئة والحدث عليهما، وعلاقتها بهما. كالمشهد الذي ينكر فيه عمر جثة أخيه، ومشاهد عبور الثلج وما نتج عنها من حوارات داخلية، والتأكيد المستمر على رمزية القطار، الذي يحمل الشخصيات ويسوق بهم الزمن، مصورا ذواتهم وهي تعتصر بين صلابة السكة كمحدد حتمي الاتجاه، وصرامة العجلات التي تقودهم بلا هوادة نحو مصائر مأساوية مجهولة. فالقطار في النهاية هو المسار الوحيد الذي يجمع القصص ويكشف العلاقات بينها، وهو الوسيلة التي تعبر بها الشخصيات الطريق المفضي من الألم إلى الخيبة.

صبغ غوناي الفيلم بمفاهيمه اليسارية، من قبيل التعامل مع الفردية والأنانية والجنس على أنها أصنام زائفة، لا يجوز الاستعراض بها بداعي الإثارة. فلا يمكن سلخ مشاهد الجنس والعنف عن سياق الفيلم. ويمكن أن نلمس ذلك في مشهد الجنس في القطار وما تبعه من نهاية مأساوية. وتميز فيلم غوناي عن باقي الأفلام ذات التوجه التقدمي أنه لم يبتذل الصورة لصالح الموضوع، واستخدم جماليات الصورة للتأثير على الشريحة الأكبر من جمهوره، الذين يتوجه إليهم بأفلامه، مدركا طبيعتهم العاطفية وافتقادهم لثقافة سينمائية جيدة، فعمد إلى تقليل الإقحامات والابتعاد عن التجريب، فنحن نرى القاعدة الجوية الأمريكية في ديار بكر ونسمع هدير طائراتها، للإشارة إلى تحالفات تركية، من دون أن يحدث ذلك خللا في تدفق الصور أو طبيعتها، أو أن يكون خروجا عن السياق، بينما نجد مخرجين آخرين كـ «جان لوك غودار»، مثلا يتعمد تقديم صور مبتذلة ويقحم ضمن أفلامه لقطات مطولة للشركات العملاقة، ولقطات لفقرات من البيان الشيوعي، لحصر التفكير في إطار معين كما في فيلمه «أصوات بريطانيا».

اعتنى غوناي بعلاقة الصورة مع الصوت، فالأصوات في الفيلم ليست مجرد ضوضاء أو موسيقى غير موظفة. والصورة ليست مجرد منظر أو تعبير مجرد، فكل لقطة عبارة عن كل متكامل من الصوت والصورة، يقول غوناي إنه حاول بالموسيقى أن يخلق جوا كرديا يرافق الصور التي تعرض لمدن ديار بكر سريت وأورفا.

نال الفيلم إعجاب الجميع في المهرجان، وحاز السعفة الذهبية مناصفة مع فيلم «مفقود» لـ «كوستا جافراس»، اختفى غوناي فجأة بعد المؤتمر القصير الذي عقده بعد تسلم الجائزة، ازداد عليه غضب السلطات التركية، التي قامت بتجريده من الجنسية واحتجزت باقي أمواله، وطالبت بتسليمه في كل البلدان التي حل فيها، في المقابل، كانت عائلة القاضي المقتول تلاحقه في كل مكان لاغتياله، وعلى رغم السرية التي كانت تلف حياته، وتدهور حالته الصحية، بدأ بإعداد فيلم جديد، سيكون آخر فيلم له.

## فيلم «الجدار»: الارتجال الأخير

لم يكن الارتجال غريبا في أسلوب غوناي الإخراجي منذ بداية عمله في الإخراج. فكان ينجز أفلامه بسرعة، متوقعا الاعتقال في كل لحظة، مما تتطلب منه كتابة سيناريوهات مرنة، يقول: السيناريو بالنسبة إليَ ما هو إلا فرصة وحجة لعمل فيلم، وقد يكون في نهاية الأمر قد تغير كليا بعد التنفيذ، أنا أحب وأميل إلى الارتجال والابتكار الذي توحي لي به بعض اللحظات والأماكن والأحداث أثناء التصوير.

بعد الدفعة الكبيرة التي نالها في مهرجان كان، رفض غوناي عروض العديد من شركات الإنتاج ليتصرف بحرية أكبر، في ارتجال فيلم يتناول فيه موضوعه الأثير: السجن.

الفيلم يخبر قصة ثورة قام بها الأحداث في أحد السجون، يتعرض أحد الأطفال للاعتداء من قبل حارس شاذ، ويتردد الطفل في الشكوى، فيعزله زملاؤه الذين وجدوها فرصة للتخلص منه، يحاول الطفل الهرب، إلا أنه يقتل على يد الحارس، ويموت طفل آخر تحت التعذيب، فيقرر سجناء الأحداث الانتقام لزملائهم، يقومون بداية بقتل الوشاة في المهجع، ثم يطالبون بتسليم الحارس، لكن ثورتهم تتحطم بقسوة، وتنتهي بنقلهم إلى سجن أكبر.

الفيلم ما بين قصة وتدفق الصور، يتركز بمجمله على تصوير الجو النفسي الرهيب والاختناق اللذين يشيعان في السجن، وضع غوناي شخصياته وحركها ضمن ديكور معد خصيصا لتلك الأجواء، مستغنيا عن المناظر الطبيعية، والمشاهد الخارجية المعقدة، خاصة أن طاقمه كان يفتقد إلى الفنيين المتخصصين بذلك. لخلق مناخ خاص بالفيلم، هيأ غوناي ديرا قديما في شمال فرنسا، بتقطيعه إلى أفنية ومهاجع وبناء العديد من الجدران، التي كتبت عليها عبارات لأتاتورك في تمجيد العنصر التركي، وعلى البوابة يافطة كبيرة كتب عليها بالتركية: السجن المركزي.

استخدم غوناي المئات من المهاجرين في أوروبا بين أطفال وبالغين، معظمهم لم يمثل في فيلم من قبل، أقاموا جميعا معه في ذلك الدير - السجن. نجح غوناي في نقل تصوراته إلى الممثلين، وفي رصد انفعالاتهم وتسخيرها بالشكل الملائم الذي يخلق إحساسا حقيقيا بالجو العام للفيلم. لقد حاول أن يعبر عن العنف في جو ينظمه مشهد عسكري رتيب يتجسد في تكرار لقطة الهرولة العسكرية، فنلمس تدرجا في عرض العنف والتمرد المقابل على إيقاع تلك الهرولة، ابتداء من زيارة مسؤول السجون في بداية الفيلم، وحتى قمع تمرد السجناء، لقد فرضوا عليهم العنف، وعليهم مواجهته بعنف: إذا جرى تنظيم العنف.

طمح غوناي إلى خلق حياة كاملة خلف جدران السجن، وإذا كان قد انطلق في فيلم الطريق، من السجن الصغير إلى سجن الحياة الكبير، فإنه في هذا الفيلم دمج السجنين في سجن واحد، هو فيلمه الشخصي، الذي يخلد فيه مجموعة من الشخصيات التي عايشها خلال فترات سجنه الطويلة.

تطغى على الفيلم لغة مرئية، تتمثل بمعاني الكتابات على الجدران، وبعض المشاهد الصامتة، ولم يخل الفيلم من المبالغة في بعض مشاهد التعذيب، كما أنه وضع مشهدا مفرطا في الواقعية بالنسبة إلى الفيلم، هو مشهد الولادة الذي نرى فيه الجنين وهو يخرج من جوف أمه، مما أعطى الفيلم طابعا خشنا وقاسيا جدا، حاول تلطيفه قليلا باستخدام الموسيقى، واللون الموزع ما بين الإكسسوارات والإضاءة، فنشأ بذلك ضرب جديد من التوتر بين العنف والجمال.

ظهرت لمسات غوناي الارتجالية في بعض اللقطات المعبرة، كاللقطة التي يرصد فيها هبوبا للرياح في ساحة السجن، تثير الرماد المبعثر، فتتطاير معها الأوراق المحترقة مشكلة زوبعة صغيرة تسبق وتشبه ثورة الأطفال، ونلمس تغيرا في الطريقة التي صور بها غوناي النساء في أفلامه، ففي حين كانت الكاميرا تصور النساء في أوضاع مذلة، يشيع فيها القهر، نجد في هذا الفيلم نساء معارضات لا يمتنعن عن الاحتجاج مطالبات بأوضاع جديدة، ويظهر بوضوح التطور الذي طرأ على أسلوب غوناي السينمائي في الطريقة التي يستخدم فيها صور المرأة العارية، فبينما كان العري في أفلامه السابقة جزئيا تغطيه العتمة، ويظهر بلا تركيز، للدلالة على فقدان التحرر، وسيطرة القيود، يعرض غوناي في فيلمه الأخير لقطات لسجينات عاريات، لا بقصد الإثارة، بل ليعبر بصراحة عن تحرر لا رياء فيه من قيود العرف والتقاليد، ويثبت تحرره الشخصي، الذي ما كان له أن يصرح به بهذه الجرأة لو كان في تركيا.

بات من المستحيل عرض هذا الفيلم في تركيا، خاصة أنه يحتوي على مشهد يصور موت طفل، وهو ممدد تحت صورة كبيرة لكمال أتاتورك، يحيط به عدد من الحراس اللامبالين بموته.

لم يحمل الفيلم بصيص أمل أو فسحة نور، مما عكس التشاؤم والسوداوية التي كانت تعتمر بداخل غوناي الباحث عن راحة وأمان لم يجدها في أوروبا، واعتبر منفاه هناك استبدالا لسجن بآخر. صرح غوناي في مقابلاته الأخيرة أنه يعمل من أجل التأثير على الراي العام للالتفات إلى معاناة المثقفين في تركيا، واثقا من أن صوته سيصل يوما ما. ولم يكن راغبا في الحديث عن أفلام جديدة، خصوصا بعد أن تعاظم مرضه. وجاءت وفاته المبكرة في التاسع من أيلول عام ١٩٨٤ في أحد المستشفيات في باريس عن عمر ناهز السابعة والأربعين، وشيع جثمانه حسب وصيته من «المعهد الكردي» بباريس إلى مقبرة «بير لاشيز»، حيث دفن هناك بحضور عدد كبير من أصدقائه الفنانين والسياسيين.

لم يدع غوناي في أفلامه إلى تنظيم الجماهير، أو إلى ثورة صريحة، وبالتالي لا يمكننا الحكم بأنه زج بنفسه في عالم الفيلم السياسي المباشر (الخطاب السياسي البحت) وإنما تناول قضايا المجتمع بطريقة تقدمية تمثل رؤيته للتقدمية بشكل أو بآخر بسلسلة من الأفلام المتجانسة ◆

لقد بدت لي السينما - دائما - عملا غبيا بما فيه الكفاية، ذلك أن الناس يجلسون لمدة ساعتين في الظلمة التامة متوجهين بأبصارهم باتجاه واحد، وهذا ما لا يحدث في الحياة الواقعية، ففيه شيء مُتكلَّف.

فالإنسان ليس حيوانا ليليا، إنه معتاد على النور والتواصل.

يحسب الكثيرون أن أصول السينما تمتد من المسرح والأوبرا، لكن الأمر ليس كذلك إطلاقا. القضية في أن الخشبة في المسرح كانت في الزمن الماضي مضاءة جيدا، والناس كانوا يذهبون إلى هناك لا لمشاهدة العرض بقدر ما لعرض أنفسهم، لكي يراهم الآخرون.

ولهذا - بالتحديد - كان المسرح في القرن التاسع عشر، يُشيَّد على شكل حذوة الفرس، مما يسمح لقسم من المتفرجين مشاهدة القسم الثاني. وبظهور السينما في سنة ١٨٩٥، صارت القاعات المسرحية تقلد القاعات السينمائية، فغمرت الظلمة المتفرجين.

## دعا للبحث عن لغة جديدة

# بيتر غرينوي
# السينما ماتت منذ ١٩٨٣

عبد الهادي الراوي - هولندا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لقد بدأت بهذا التمهيد - الانسحاب الحر بدرجة كافية. لأني أردتكم أن تحسوا بارتيابي في ما يتعلق بالسينما، وبشكوكي في صحة توجهاته الأصلية.

ومما يستدعي ارتيابي - أيضا - الدرس - الورشة، أي من نوع ما دعوتموني لأجله. ولغرض اعطاء الدرس - الورشة، ينبغي أولا أن تكون أستاذا أو تحسب نفسك كذلك. في حين أنا - في الكثير - مثلي مثلكم سينمائي مبتدئ، ذلك أني مازلت أجرب باستمرار، وأحاول فهم ماهية هذه الظاهرة - ظاهرة السينما.

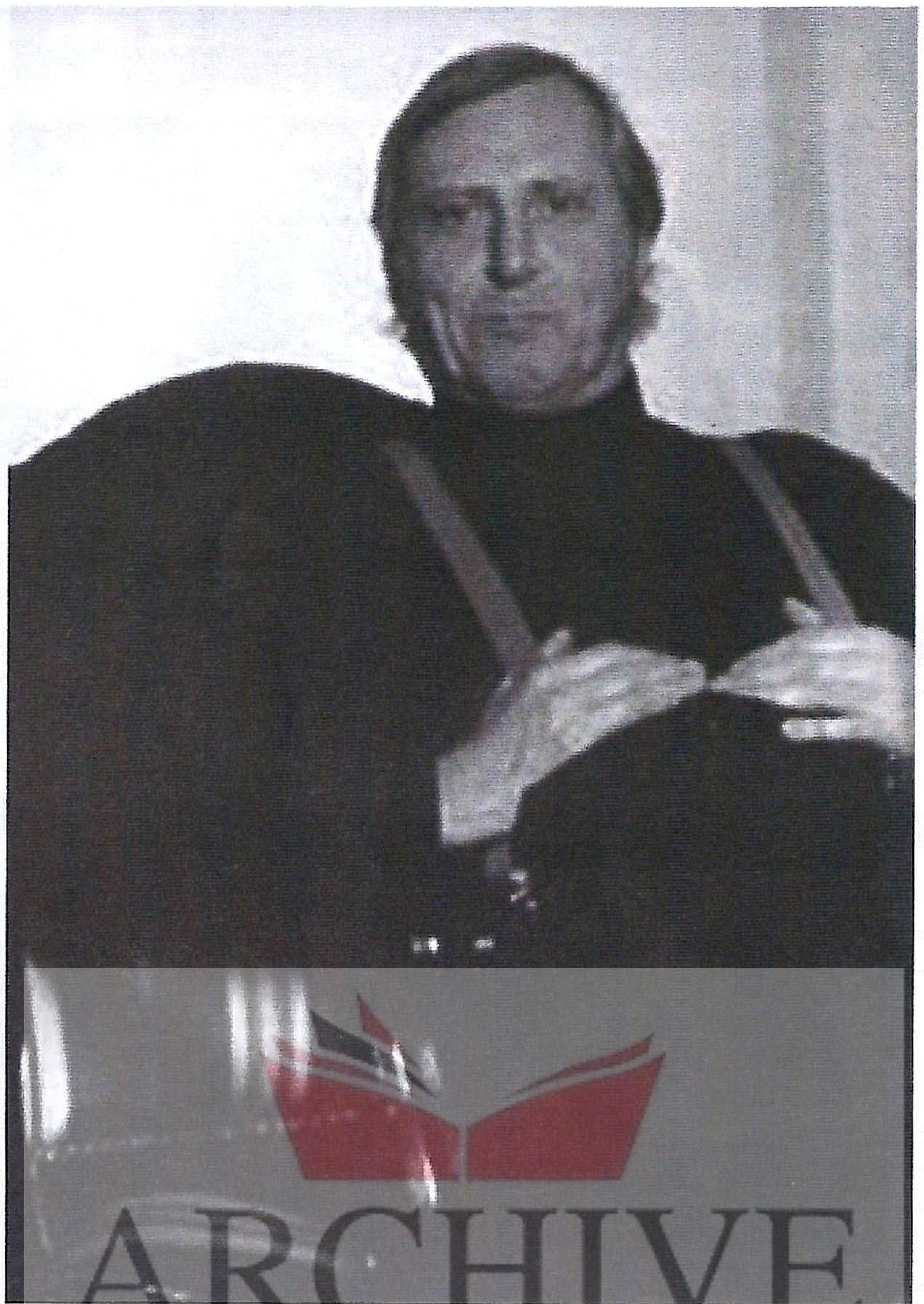
إذا كنتم سينمائيين أو ستصبحون كذلك، فأنتم - في الأغلب - تعرفون، أن الأهم ليس ما مضى، ليس ما قد صُنع، بل ما سيُعمل.

أنا أقف الآن على مدخل مشروع هائل يسمى «حقائب تولس لوبر، وأحد أسباب وجودي في موسكو الآن، هو الرغبة في تدقيق تصوراتي عن روسيا، هذه التصورات التي تكونت عندي على أساس الأدب الروسي، زيادة على مصلحة عملية، هي البحث عن ممثلين وأماكن للتصوير.

ولكي أبعد الملل عن كلامي، ولكي أثير انتباهكم أود أن اعرض لكم عددا من الكليبات التي عملتها (يعرض كليبات تتحدث عن تاريخ العمارة الايطالية).

والآن أود أن أقترح عليكم عددا من الاستفزازات، لكي أنفض عنكم الغبار وأريككم قليلا، وربما أجعلكم تفكرون بالسينما بصورة لم تتعودوها سابقا.

وإذ قلت هذا شعرت بخطورة الخطوة التي خطوتها، ذلك أني أغامر بتخييب أمل بعض الناس الذين يدل كلامهم وأفعالهم التي كنت عليها شاهدا، على شعورهم الحار نحوي، بشخصي. وكان هذا الشعور نحوي مفاجاة سارة بالنسبة إليَ. ومن بين ذلك، فقد هزني لقاء حدث قبل أشهر عدة، حين أقمت معرضا كبيرا في فالينسيا. وكان من ضمن المدعوين إلى ذلك المكان مجموعة من الموسيقيين والفنانين من سيبيريا. وتعرفون الفكرة النمطية في الغرب عن سيبيريا: فسيبيريا بالنسبة إلينا - نحن الغربيين - هي مساحة شاسعة من الثلوج، وهي شبه خالية من السكان، وإذا كان يسكنها أحد فهم - بالتاكيد - ليسوا من محبي سينما غرينوي. فكم كانت دهشتي كبيرة حين هجم الفنانون السيبيريون عليَ بالمديح بعد أن عرفوا من أكون، وحدثوني أن هناك في سيبيريا ناديا لمحبي غرينوي وأنهم يعرفون ويفهمون أفلامي بصورة جيدة. ما كنت لأتصور ذلك أبدا. أرجو المعذرة لأني أتفاخر...



بيتر غرينوي

لنعد إلى الاستفزاز. وهاكم زوجا منها، ينفي أحدهما الآخر. الأول: السينما ماتت.

أنا أعتقد أن السينما ماتت في ٣١ سبتمبر سنة ١٩٨٣، حين ظهرت - لأول مرة - لوحة التحكم عن بعد، التي تسمح للمشاهد أن يفتح التلفزيون وأن يتنقل من قناة إلى أخرى، وبذلك يتحكم بالمشاهدة من غير أن يترك مقعده.

أقول هذا لكم أنتم سينمائيي المستقبل، وأقوله لأقنعكم، بأن تتوجهوا - إذا كنتم تريدون أن تصوروا - إلى لغات جديدة ، لغات تفاعلية وإلى تقنيات جديدة، ذلك أن نماذج السينما التي يعلمونكم إياها، هي نماذج الماضي لا المستقبل. تقدموا إلى الأمام بشجاعة، ابحثوا وجربوا، وانسوا السينما الروسية المتسيدة التي كانت تملي قواعدها على الجميع. وإذ نفكر بما ينتظرنا، علينا أن نحاول بصورة عامة، أن نتخلص من كلمة «سينما»، لأن الفن الشاشوي المستقبلي لن يكون سينما. فلنحاول أن نتأمل ما الذي ينتظرنا في المستقبل وكيف علينا أن نتعامل معه.

أنا أعُدَ السينما التي لدينا في بداية القرن الواحد والعشرين، رتيبة، مملة، وتتحكم بها النقود، وهي ليست ما يمكنه أن يجذب الإنسان ويغري المتفرج.

لم يعد هناك مخرجون عظام، لأن الناس اللامعين، الذين لديهم ما يقولونه، ذهبوا إلى مجالات أخرى من الإبداع الفني، حيث الحياة أكثر متعة بالنسبة إليهم.

اعتقد أن التجديدات الراديكالية الأخيرة، المرتبطة بآخر المخرجين الراديكاليين، الذين حاولوا تبديل لغة الشاشة، هي تلك التجديدات التي أوجدتها السينما الألمانية في منتصف السبعينيات: أفلام فيسبيندر وهيرتسوغ، وربما شلوندورف. بعد ذلك، ومهما حاولت فلن أستطيع مشاهدة شيء جديد - مبدئيا - حقا. وكما سبق أن قلت، فابتداءً من ٣١ سبتمبر ١٩٨٣ يجري إبعاد السينما إلى حافات الطريق، واذا أردنا الدقة، فالتلفزيون - طبعا - هو الذي يبعدها.

تجري - كل هذه السنين - عملية فعالة لاختزال كل تعدد الأشكال لفن السينما إلى التاريخ التلفزيوني البدائي،فاستنادا إلى الأرقام فإن الأفلام المصنوعة في كاليفورنيا ، في الأساس، يشاهدها ٧٠ في المائة من المشاهدين بواسطة التلفزيون وهم في بيوتهم، و٢٠ في المائة يشاهدونها عن طريق الفيديو، و١٠ في المائة فقط من المشاهدين يذهبون إلى زاوية الشارع الذي يعيشون فيه، حيث يوجد مكان اسمه قاعة سينما.

وعلى الرغم من ذلك، فأنا لا أعتقد أن هذا سبب لذرف الدموع أو للحنين إلى الماضي، ذلك لأنكم حين تأخذون تاريخ الفن الغربي، ستجدون أن كل الثورات التقنية الجمالية تعيش ما بين سبعين إلى مائة سنة، أي خلال حياة ثلاثة أجيال. وأستطيع أن أضرب لكم مثلا بالرسم الجصي ( fresco) الذي وجد في أوروبا الغربية خلال ثلاثة أجيال، مائة سنة، لا أكثر.

وكما لو أن ذلك قاعدة، فكل تقنية جديدة يبتدعها البشر تكون غايتها - بدرجة غير قليلة - المال. وبعد ذلك، وخلال فترة معينة تظهر موجة أخرى، من الفنانين هذه المرة، الذين يستخدمون هذه التقنية ويطورونها، محاولين الحصول منها على أقصى الممكن. ويمكن أن نسمي الجيل الأول بالتجريبيين. والأول بينهم، هو - طبعا - أزنشتين. أما الجيل الثاني فهو جيل المتكاتفين، الذي يوصل اللغة الجديدة إلى الكمال، مثل أرسون ويلز في السينما الأمريكية. وبعد ذلك يأتي الأحفاد، الذين يرمون القاموس الذي صنعته الأجيال السابقة، ويشرعون في العمل بطريقة جديدة، باحثين عن مقتَرب راديكالي مختلف، مبدعين لغة جديدة. الأول بين هؤلاء في أوروبا - طبعا - غودار. وهكذا نحصل على الثلاثي العظيم: أزنشتين وويلز وغودار.

والآن سأتقدم بتصريح أشد استفزازا. كما سبق أن قلت، أنا أعد السينما قد ماتت بحلول بداية القرن الواحد والعشرين. لكني سأذهب أبعد وأعلن أننا لم نشاهد قط، تلك التي تسمى سينما. لم نشاهد تلك السينما التي ولُدت ميتة. وسيكون لنا أن نشاهدها في بداية القرن الواحد والعشرين فقط. لأننا خلال مائة وسبع سنين، كنا نعد ما لا يعدو أن يكون- في الواقع - نصا موضحا بالصور، سينما. ذلك أن ٩٩ في المائة من الأفلام تبدأ من نص أدبي، لا من الصورة، والفكرة تولد في رأس المؤلف، على شكل كلمات، لا على شكل صور تعبيرية. ولعل أفلام إيما تومسون تشكل أوضح مثال على ذلك، حين تصور رواية أدبية بعد أخرى. أو تلك الأفلام المزعومة مثل «ملك الخواتم» و«هاري بوتر»، التي هي - بصورة عامة

"سينما بداية القرن الواحد والعشرين، رتيبة، مملة، وتتحكم بها النقود، وهي ليست ما يمكنه أن يجذب الإنسان ويغري المتفرج، ولم يعد هناك مخرجون عظام لأن الناس اللامعين الذين لديهم ما يقولونه ذهبوا إلى مجالات أخرى من الإبداع الغني، حيث الحياة أكثر متعة بالنسبة إليهم"

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- صور توضيحية لكتب. أنا لا أفهم لماذا بذل كل هؤلاء الناس هذه الجهود، وما المعنى من تصوير هذه النصوص؟

أعتقد أن الجميع مذنبون في ما صارت إليه الحالة. وحتى هؤلاء الناس، من أمثال وودي ألين وغودار، الذين يعملون أفلاما مهتدين بأفكارهم الخاصة قبل كل شيء، والغالبية من السينمائيين الروس، الذين كانوا مؤلفين لأسس أفلامهم، أي كتبوا السيناريو لأفلامهم بأنفسهم. كل واحد منهم كان مجبرا أن يتصور السينما على شكل مادة مكتوبة، قبل أن تتاح لهم فرصة البدء بالتصوير مباشرة. لماذا؟ أنا أسأل ثانية، لماذا يكون النص أساسا للفيلم، والباقي كله بعد ذلك؟

السينما ليست فرعا لمخزن بيع الكتب. نحن لا نريد مشاهدة سينما كتابية. نحن نريد مشاهدة سينما سينمائية.

إن المعاني- الأفكار والظواهر - التي في أساسها الكلمة المكتوبة، لا تشبه ذلك الذي ينتج عن تحقيق تلك المعاني على الاطلاق، بسبب طبيعته الصورية البصرية. كلنا نشأنا على الكلمة المطبوعة، لماذا؟ لأن نظام التعليم في المدرسة هكذا. وحتى حين نذهب إلى مدرسة الفن المعماري أو إلى مدرسة فنية، حيث يعلموننا أن نرى ونبدع الصورة، فيمكننا أن نكتب لا أن نرسم. فحقيقة أن لدينا عيونا لا يعني أننا نستطيع الرؤية.

فحين نحصل على التعليم في أي مدرسة كانت، في أي قارة كانت، فعلينا في البداية أن نحفظ عن ظهر قلب حروف الأبجدية، وأن نتعلم القراءة على رغم أنوفنا، ثم بعد ذلك نتعلم قواعد الحساب، ثم نقرأ ونقرأ ونقرأ، مزيدين في مخزوننا من المعارف. هكذا كانت الأمور على امتداد العصور. لماذا؟ لماذا تُمنع الدراسة على أسس الصورة؟

في نصف الساعة الأخيرة كنت أتكلم وكان آخر يترجم. في هذا الوقت ولدت ملايين ومليارات الصور في العالم. فحين تشغل الكاميرا، تولد في ظرف دقيقة واحدة أربع وعشرين صورة. فكم هناك من الكاميرات؟ وكم من البشر يقفون إزاء محامل الصور، يرسمون أشياء معينة ويبتدعون تصاميم جديدة؟ فخلال نصف الساعة هذه التي تكلمنا فيها صُنعت على الأرض صور جرافيكية أكثر مما صنع في القرنين السابع عشر والثامن عشر مجتمعين. فهل نستطيع الادعاء بأننا نعرف هذه الصور ونفهمها ونعرف كيفية استعمالها؟ كلنا أميّون - بالمطلق - في المجال البصري.

فريق الممثلين في أحد أعماله

إذا اعترفتم بصحة كلماتي، سيكون مفهوما لكم، لماذا وصلت السينما في السنوات الأخيرة إلى مرحلة السقوط. ويترتب على ذلك، التقرير فورا، ما الذي ينبغي علينا عمله.

ازنشتين الذي يمكن وضعه من دون وجل في صف واحد مع عمالقة مثل ميكيلانجلو ويتهوفن من حيث قوة المخيلة وقوة الصور التي أبدعها، حين ذهب إلى كاليفورنيا التقى ديزني. ووصف ديزني بأنه مخرج عظيم. لكن ازنشتين لم يكن يقصد عاطفية ديزني وأفكاره الملتبسة، ولا آراء أفلامه السياسية أو الأخلاقية. بل كان يقصد مهارته العالية في إبداع الصور، وكان الأهم بالنسبة إليه، أن الصورة - بالتحديد -هي الموجودة في أسس سينما ديزني. وإذا كانت السينما تريد أن تبقى حية، حية بصفة جديدة، فعليها أن تقرر بالنسبة إلى نفسها مشكلة الصورة تحديدا: الفعل يبدأ من الصورة، من الفرجة، لا من شيء آخر. أما إذا أصرت على العكس، كي لا تخرج من حدود لغتها المعتادة، فهي قد حفرت قبرها بيدها.

لقد عملت أربع استبدادات - على حسب ما أرى - على نهاية السينما، التي تحدثت عنها: الأول هو الربط إلى النص المطبوع، إلى الكلمة. الثاني هو استبداد الشاشة، الثالث هو استبداد شيرون ستون. والرابع والأخير هو استبداد الكاميرا.

وهكذا، حول استبداد الشاشة، والإطارات بصورة عامة. لماذا اختار الفن منذ عصر النهضة شكلا هندسيا، هو المربع؟ وكل ما تبع ذلك وُجد في هذا الإطار، وتحدد به. الرسم التشكيلي والمسرح بعد ذلك، وأشكال الفن الأخرى. سواء كان مربع خشبة المسرح أو الشاشة، فإن الحدث أو الصورة كأنها مقتطعة ومحشورة في هذا المربع المسطح. التلفزيون - أيضا - استعمل الشاشة. فمن أين أتت هذه التركيبة؟ لماذا نحن مرتبطون بها، ولماذا لا نزال متمسكين بهذا الشكل؟

هناك فكرة أخرى مرتبطة بما قلت سابقا. كما تعرفون إن نسبة إطار إلى حقل شاشة التلفزيون تساوي ١ إلى ٣٣. وهكذا، فالسينما إذ تحاول أن تستعيد مواضعها الضائعة، أصبحت - أيضا - تستعمل هذه النسبة الملزمة، وبذلك قيدت نفسها بحجم ملزم، بشكل، سموه كما تشاءون. كانت هناك - طبعا - خلال القرن العشرين محاولات للخروج من حدود الكادر. فمثلا، التعبيرية التجريدية في أمريكا: حجم الصور هائل بدرجة أنها تبدو كأنها تخرج خارج حدود الرؤية البشرية، وبهذا ينعدم الإطار، إذ لا ضرورة له. والت ديزني جرب كثيرا مع مسطح الشاشة، محاولا إبداع صورة تحاول الانعتاق بعيدا عن حدودها. لكن هذه كانت محاولات متفرقة فقط، وهي لا تبطل القاعدة.

في الآونة الأخيرة ظهرت تلميحات للقضاء على استبداد المربع. ظهرت حقيقة فعلية. فهناك فكرة الشاشة التي تحيط بالمتفرج من جميع الجهات. وهناك اقتراحات أخرى يمكن أن تساعد السينما في الخروج من حدود القاعدة الموضوعة من زمن طويل، وفي البحث عن لغة جديدة.

الاستبداد الثالث هو استبداد الفنان، الذي يسبب لي كمية من الازعاجات. لطالما سألت نفسي: لماذا تجبر السينما الموجودة عندنا المتفرج على إيلاء ٩٠ في المائة من اهتمامه إلى الممثلين؟ فما الشيء الخاص الذي يعمله الممثل، ليدفع عناصر السينما الأخرى إلى موقع ثانوي، محولا إياها إلى شيء غير مهم، شيء ثانوي. لا أعرف الجواب، لكني أعرف فقط، أن الممثلين بالنسبة إلى السينما التي أعملها، شر لا بد منه.

كل ما يرتبط باستبداد الممثلين، وذلك الاهتمام الذي يعطى، لا لحياتهم على الشاشة فقط بل ولحياتهم خارج الشاشة أيضا، لم يدفع السينما إلى أمام بقدر ما عطل تطورها، ذلك أنه دفع إلى إهمال مركبات السينما الأخرى. فقد توقف السينمائيون والمتفرجون عن التفكير بها، تقريبا.

الاستبداد الرابع هو استبداد الكاميرا. أنا أعتقد أن علينا الامتناع عن استعمال الكاميرا إذا أردنا التحرر من الحدود المفروضة علينا، على الرغم من معرفتي بأن ذلك يبدو كفرا.

إن براهيني تنحصر في أن الكاميرا هي عين، تسجل كل ما يحيط بنا. لكن كل ما يحدث حولنا - في واقع الأمر - أكثر صورية وأكثر تأثيرا وأكثر اثارة وتوهجا. الكاميرا تركز على ما يصل إلى ست درجات على حسب سلم ريختر، في حين ينبغي الابتداء من الصفر.

نحن نحاول وصف العالم بذلك الشكل الذي يبدو فيه لـ «العين» الميكانيكية. في حين كان ينبغي أن نُدخل في الصورة نظرتنا الذاتية، ألا نصف بل أن نبدع.

هذه الأفكار- طبعا - لا تهمني وتؤرقني وحدي، هناك الكثير الذي يُعمل في محاولة التحرر من الأنماط والأشكال المفروضة علينا. لكنني نفسي، لا أملك كل الأجوبة على الأسئلة والشكوك التي تراودني، وأبحث عن حلول ليست نظرية فقط، بل وعملية أيضا. وبما أن هذه الاستبدادات تصيبني أيضا، فأنا أحاول أن أعمل شيئا ما، من أجل الخلاص منها. وهذا ما حاولته - بالتحديد - طيلة فترة عملي، فمثلا، أصارع استبداد الكلمة باستمرار، مبتكرا مختلف الوسائل لهذا الغرض. دائما، كان عندي في البداية - كفكرة - صورة، وبعد ذلك أحاول توصيلها إلى الشاشة. لكن الكلمة ذاتها هي صورة تعبيرية أيضا. ولهذا إذ أدرك أنني لن أتخلص من الكلمة تماما، حاولت أن أُدخل الكلمة كصورة في أعمالي. وتعاونت في المحاولات هذه، لجمع الصورة والكلمة، خلال عدد من السنين، مع متخصصين في الخط، في الشرق كما في الغرب. فالنص المكتوب - بالنسبة إليهم - صورة قبل كل شيء. قبل ست سنوات دعوني إلى بولونيا في إيطاليا للقيام بشيء يشبه فعالية متعددة الوسائط في بياتسا ماجوري بمناسبة يوبيل الجامعة المحلية. وهناك عرضت - باستخدام التكنولوجيا الحديثة - صورة بحجم كبير في واجهات العمارة التي تواجه هذه الساحة من الجهات الأربع. وسأريكم الآن مقطعا صغيرا. تُقسم الشاشة إلى أربعة أجزاء كل منها هو عرض على أحد الجدران، على إحدى

"كم كانت دهشتي كبيرة حين هجم الفنانون السيبيريون عليّ بالمديح بعد أن عرفوا من أكون، وحدثوني أن هناك في سيبيريا ناديا لمحبي غرينوي وأنهم يعرفون ويفهمون أفلامي بصورة جيدة. ما كنت لأتصور ذلك أبدا"

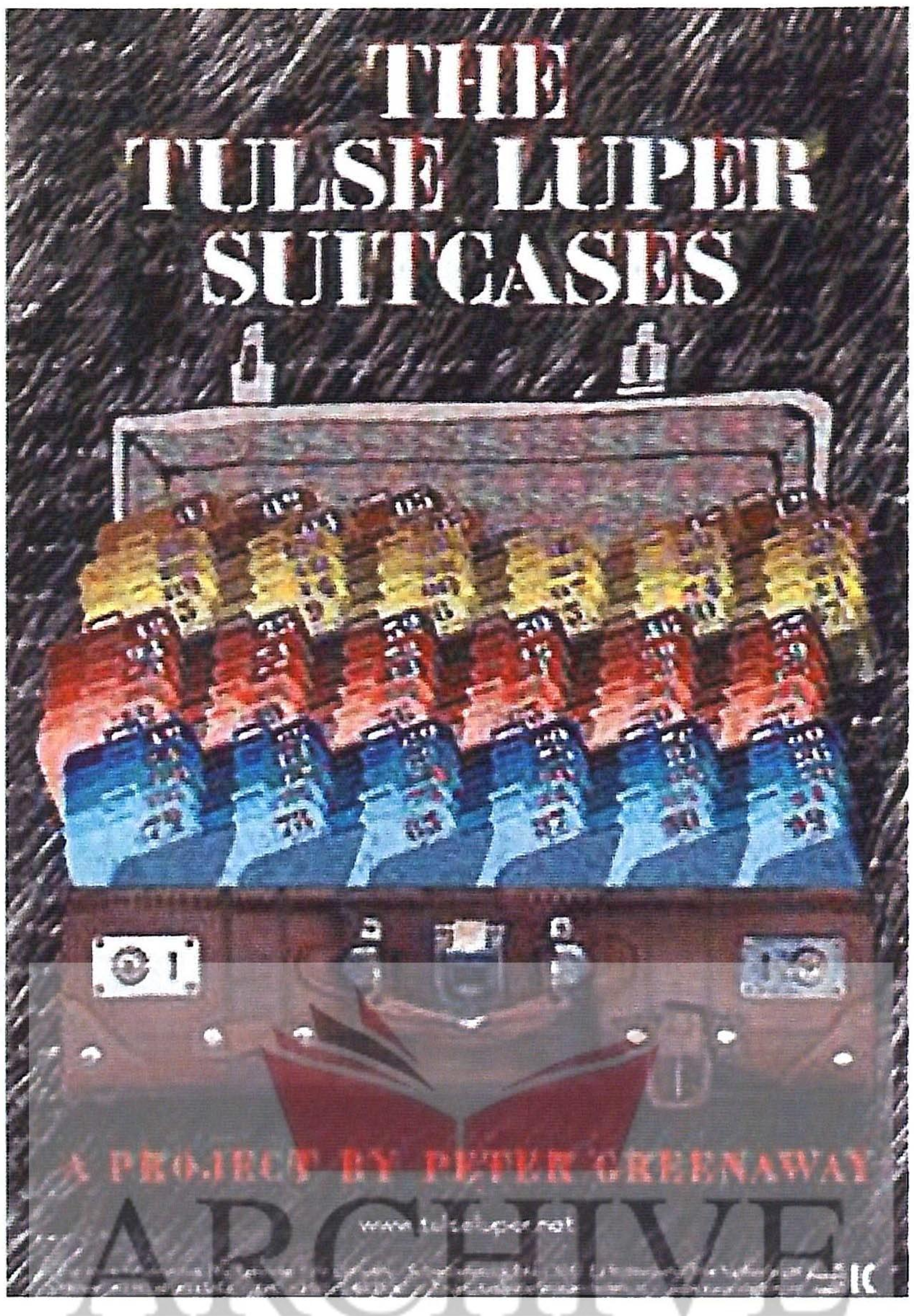
ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

جهات الساحة. (يعرض المقطع)

كما رأيتم، فأنا أحاول الابتعاد عن القياسات، عن الاستبداد الثاني كما أسميه. إنه استبداد الشاشة، استبداد الأطر. لقد أجريت مثل هذه التجارب - كما قلت - قبل ذلك أيضا. فقد استعمل الأمريكيون في العشرينات نظام تعدد الشاشات، لكنهم أوصلوا تجاربهم إلى درجة من الكمال، بحيث يستحيل تكرارها، ذلك أنها شديدة التعقيد، تقنيا. تصوروا أي تزامن كان يجب الوصول إليه في عمل عارضة مقاس ٣ ملم وعارضة مقاس ٥ ملم لغرض الحصول على التأثير المطلوب. وفي السبعينيات والثمانينيات فقط، أي منذ فترة غير بعيدة، في زمن المعارض العالمية الكبيرة، أمكن أخيرا الوصول إلى استعادة نظام تعدد الشاشات هذا، بفضل المستوى الجديد للتقنية الفائقة.

السينما - مع الأسف - سيارة بطيئة الحركة. كم حدثت من انطلاقات في التقنيات، وبالأخص في تقنيات الوسائط المتعدة، ابتداء من سنة ١٨٩٥ وحتى سنة ١٩٩٥. أما السينما فقد تكاملت، ولكن بوتيرة بطيئة. وهكذا، فأنا أدعوكم أنتم الشباب، إلى أن تستخدموا التقنيات الحديثة بجرأة أكبر. أدعوكم إلى عمل سينما وسائط متعددة، لأنها غنية بامكانات هائلة. إذ يمكن عرض الماضي والحاضر على الشاشة في الوقت ذاته، فالسينما بطبيعتها غير محدودة بأطر زمانية. ويمكن عرض لقطة كبيرة وأخرى متوسطة وثالثة عامة في الآن ذاته. تخيلوا الكم الهائل من المغريات الذي تعدكم به التقنيات الحديثة.

إذا كنتم قد شاهدتم أفلامي (سمعت أنهم عرضوا لكم أعمالي التلفزيونية عن دانتي وعن موزارت، وفيلمي «كتب بروسبيرو» وأعمال أخرى) فقد لاحظتم كيف أحاول التجريب في حقل الصورة المتعددة الشاشات. ولكي أذكّركم كيف يمكن عمل ذلك، سأعرض لكم مقاطع من فيلمي «ملاحظات عند رأس السرير». (يعرض لهم المقاطع). خلال ثلاث سنوات ونصف لم أعمل أفلاما روائية طويلة. وقد تعمدت ذلك، لأن غيظي من السينما المعاصرة قد وصل مداه. ارتباط السينما بالنص المكتوب، ورتابتها، وعدم انضباطها الداخلي يجعلني أفضل العمل في مشاريع أخرى. وكنت أبحث عن لغة جديدة في هذه المشاريع اللاسينمائية، محاولا العثور على اشكال لتحسين لغة فن السينما.




أشارك غالبا في العروض المسرحية ومن ضمنها عروض أوبرالية، وفي تنظيم معارض وفي مجال الوسائط المتعددة وأعمل DVD وCD وأصنع صفحات على شبكة الإنترنت، وكل هذا لسبب بسيط واحد، هو أني أريد العثور على وسائل أكثر لتحديث لغة السينما وإغنائها. وكل ما تعلمته على هذا الطريق، أريد وضعه في مشروع كبير، هو الذي جاء بي إلى روسيا، هو مشروع «حقائب تولس لوبر».

فيلم ازنشتين «أكتوبر» هو أول فيلم كتّل وركّز وجمع كل مكتشفات السينما في سنواتها الأولى. فقد صوّر في سنة ١٩٢١، أي ان مرور اثنتين وثلاثين سنة بعد ولادة السينما كان ضروريا لخلق أول رائعة حقيقية. ولنتذكر تاريخا آخر: ٣١ أيلول ١٩٨٣، حين ظهرت أول لوحة للتحكم عن بعد، فخنق التلفزيون السينما تماما، كما ذكرت سابقا. لم تمر اثنتان وثلاثون سنة على هذا التاريخ بعد. ولا أريد أن أقول أن فيلمي سيكون مرحلة جديدة، أو تلك التحفة، التي توحد كل منجزات الفترة الأخيرة في مجال السينما. لكني أود - على أي حال - استعمال كل ما أُنجز في السينما، لا لإنجاز مكون معلوماتي للسينما المعاصرة فقط، بقدر ما أريد إبداع جمالية ثوروية. لغرض القول: لقد بدأت اطلاقة جديدة، مرحلة جديدة لتطور فن الشاشة. وآمل أن يكون فيلمي حدثا معلما في الأقل، إن لم يكن انعطافا. إن أهم ما أحاول الوصول إليه في هذا المشروع الهائل الذي أعمل عليه الآن هو صنع حقل للمناورة. كي لا أحدد نفسي بأي شيء. فالمخرج سيتوجه - لا محالة - إلى الفيلم الروائي الطويل. فهذا الشكل السمفوني السينمائي يوحد كل وسائل التصوير: السرد والصورة وما إلى ذلك. مائة وعشرون دقيقة هي الحجم الرئيسي لتعبير السينمائي عن نفسه. وهكذا، فهذه المائة والعشرون دقيقة، بالنسبة إليّ غير كافية، أريد أن أصور فيلما من ثماني ساعات. أعرف أن هذا انتحار من زاوية نظر الموزعين، فلن يأتي أحد، ولن يبقى أحد في قاعة السينما لمدة ثماني ساعات. ولهذا نفكر أن نعمل ثلاثة أو أربعة أفلام تشكل كلا واحدا. ويمكن عندها مشاهدتها كلا على حدة، وتُوزّع خلال سنتين مثلا. لكن العرض في قاعات السينما ليست الطريقة الوحيدة لتقديم هذا العمل، إذ يمكن أن يُعرض على أنه فيلم تلفزيوني متعدد الحلقات، ثم يمكن توزيعه على أقراص مدمجة، ويصنع عدد من الصفحات على الانترنت. فهذه ذات تأثير فعال بالنسبة إلى الفيلم، وتمكن المشاهد من الانخراط في صنع الفيلم. وأريد - أخيرا - نشر عدد من الكتب المخصصة للعمل على المشروع. ولهذا فإن المتفرج الذي يهتم بفيلمي يمكنه أن يراه على الشاشة السينمائية أو التلفزيونية أو على الإنترنت، وأن يقرأ عنه وما إلى ذلك، هذا المشاهد هو المشاهد المثالي. ومثل هذا المشاهد بالتحديد، هو ما يحتاج إلى تلقي عمل فني أساسي متعدد الوسائط، الذي أطمح إلى إبداعه.

عناصر السينما، هي بداية العصر الجديد فقط. وقد ترك تطور التقنية المعلوماتية الحديثة السينما بعيدا في الخلف. هناك في أوروبا قسم من الناس، من الشباب قبل كل شيء، ممن يمضون أغلب حياتهم الفعالة في عالم افتراضي. والآن، حين ظهرت في الكمبيوتر الصورة المتحركة، التي يمكن وضعها في درجة واحدة مع السينما، فسيذهب أكثر فأكثر من الناس إلى الفضاء السيبراني. وأنا أؤكد لكم أننا لن نستمر طويلا في توزيع السينما في قاعات العرض التقليدية. فستذهب السينما إلى الفضاء المعلوماتي، الذي يحتوي لا على الصوت فقط، ولا على الصورة فقط، بل على كل كنوز التقنيات المعلوماتية الأخرى. وستتوقف هذه التقنيات عن كونها مجرد تقنيات معلوماتية، بل ستصبح جمالية وإبداعية وستأخذ صفات أخرى لا نستطيع - الآن - حتى تخيلها. وهكذا، كونوا على أهبة الاستعداد لأن يُنظر إلى أعمالكم لا في سياق السينما الخالصة فقط، بل ستصبح جزءا لا يتجزأ من العالم التفاعلي. تعالوا لنتذكر أن الصامت العظيم قد بدا يوما أنه الشكل الوحيد لوجود السينما. والآن لا يشاهد الأفلام الصامتة غير الملونة إلا الأساتذة والباحثون وعشاق السينما. وهكذا، فانا اتنبا بأن المصير ذاته ينتظر السينما في شكلها الحالي بعد عشرين سنة. وستبدو افلام مثل «حرب النجوم» و«ملك الخواتم» عتيقة وبدائية مثلما تبدو لنا الآن محاضرة بمساعدة سلايدات تعرض بمصباح نفطي في نهاية القرن الثامن عشر.

إن الحصيلة الرئيسة في تطور السينما في بداية القرن الواحد والعشرين، هي أن اللغة صارت محتواها. وهذا ما أحاول أن اصنع عنه فيلما ◆

”مائة وعشرون دقيقة هي الحجم الرئيسي لتعبير السينمائي عن نفسه. وهكذا، فهذه المائة والعشرون دقيقة، بالنسبة إليّ غير كافية، أريد أن أصور فيلما من ثماني ساعات. أعرف أن هذا انتحار من زاوية نظر الموزعين، فلن يأتي أحد، ولن يبقى أحد في قاعة السينما لمدة ثماني ساعات“

قدمت المخرجة الفرنسية كلوديا ستافيسكي في بداية عام ٢٠٠٣، في مسرح المدينة الباريسي، مسرحية الكاتب النمساوي توماس برنار مينيتي مع واحد من أكثر ممثلي فرنسا عراقة، ميشال بوكيه. هذه المسرحية التي استوحاها توماس برنار من شخصية برنار مينيتي، أحد أهم ممثلي ألمانيا في القرن الماضي، وأهداها إليه، تصلح بما ترويه حكايتها البسيطة عن الممثل العجوز الذي يعود إلى مدينته ليلاقي مدير مسرح شاب وعده بأن يمثل الملك لير تحت إدارته، وانتظاره الليل بطوله من دون أن يأتي المخرج الشاب، وبما تقوله: الممثل طرد من مدينته لأنه كان، وكما يعرف نفسه: «ذاك الذي رفض الأدب الكلاسيكي». تصلح هذه المسرحية لأن تكون عنوانا وعالما مصغرا لذلك الكم الفني المركب والعصي على الالتقاط الذي يمثله الموسم المسرحي الباريسي كل عام. لكن وكما توماس برنار الذي عنون أحد مسرحياته الأخرى ب صانع المسرح، سنحاول على رغم ذلك رسم اللوحة بألوانها المختلفة الأصول، وكتلها المتضادة والمتشاحنة مثل تجمعات الغرباء في هذه المدينة الكبيرة.

## نظرة على الموسم المسرحي الباريسي

# نفق الجمال الذي لا ينتهي

أسامة غنم - باريس

مشهد من مسرحية «فيدرا» من إخراج الفرنسي باتريس شيرو وبطولة النجمة دومينيك بلان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تضم باريس أربعة من المسارح القومية الخمسة التي تملكها فرنسا. وهي مسارح ممولة كليا من قبل الدولة، وكل منها له طابعه الإبداعي ودوره المتميز في صياغة التعددية الجمالية والسياسية للإنتاج المسرحي الباريسي. هناك أولا الكوميدي فرانسيز: وهي الفرقة المسرحية الأقدم في العالم، والمسرح الأكثر غنى في فرنسا، مع اعتماد نظام الريبرتوار، وتقديم كلاسيكيات المسرح الفرنسي أي أعمال راسين، كورني، موليير، موسيه، وفيكتور هوغو. مع انفتاح جديد كل عام عبر دعوتهم مخرجا أجنبيا أو أكثر لإخراج مسرحية مع ممثلي الفرقة الدائمين. بعدها هناك مسرح شايو مع مديره الأرجنتيني أرييل غولدنبرغ، الذي يولي الإخراجات الأجنبية الكثير من الاهتمام.

مسرح الكولين ومديره المخرج آلان فرانسون المختص بتقديم المسرح الحديث والمعاصر، أي مسرح القرن العشرين، بدءا من كتاب تحديث الدراما: إبسن، تشيخوف، سترندبرغ وصولا إلى كتاب اللحظة الحالية في فرنسا: فالير نوفاريتا، أوليفيه بي، ميشيل فينافير، وفي أوروبا، إدوار بوند، مارتن غريمب، بيتر هاندكه، هينر موللر، يان فوس.

مسرح الأوديون وهو مسرح أوروبا الذي يدعو أهم العروض الأوروبية التي تتناول الكلاسيكيات والكتابة المسرحية الحديثة، والمعاصرة على السواء.

إلى هذه المسارح القومية الأربعة، تضم باريس وضواحيها عددا مما يسمى في فرنسا المراكز الدرامية الوطنية، وهي ثلاثون مسرحا في كل فرنسا تمول أيضا بشكل شبه كلي من قبل الدولة، كما تضم عشرين بالمائة من المسارح الوطنية الستين، وهي مسارح تقدم كل فنون العرض الحي من مسرح وموسيقى ورقص وسيرك. ومن هذه المسارح العامة ثلاثة أو أربعة تلعب في الحياة المسرحية الباريسية دورا مركزيا بقدر الدور الذي تلعبه المسارح القومية: مسرح الأماندييه في ضاحية الديفانس الحديثة، ومديره الآن هو المخرج جان لوي مارتينللي، وكان لهذا المسرح في الثمانينيات فترة ذهبية في عهد إدارة المخرج والسينمائي الأشهر باتريس شيرو، يقدم هذا المسرح الضخم إمكانات مهمة لإخراجات ضخمة، ومركبة من دون توجه محدد على مستوى طبيعة النصوص. مسرح جيرار فيليب في ضاحية باريس الشمالية مع برنامج ذي خيارات درامية ملتزمة وجدية يعود الفضل فيه إلى المدير آلان أوليفييه الممثل والمخرج الأقرب إلى مفهوم المخرج الفرنسي الراحل أنطوان فيتيز عن المسرح النخبوي للجميع. هناك أيضا مسرح بيت ثقافة بوبيني، وهو أحد المسارح الأكثر نشاطا وغنى في السنوات العشر الأخيرة في باريس، وتحديدا في مجال فن الإخراج المسرحي المعاصر في تجريبيته وفي الوقت ذاته في بقائه ضمن منطق العمل المسرحي. وبهذا المعنى، يكمل بيت ثقافة كريتي (الضاحية الأخرى لباريس) عمل هذا المسرح في تقديمه لإخراجات حديثة تركز على استخدام وسائط التعبير والتقنية الحديثة جدا في تركيبة تمتحن الشرط المسرحي نفسه. هذان المسرحان يدعوان الكثير من العروض الأجنبية ويتمتعان بجمهور حيوي وشاب. يوجد في باريس أيضا أربعون مسرحا خاصا يزيد عدد مقاعدها عن المائتين، وهذا يمثل كتلة أساسية من مجموع المسارح الخاصة في فرنسا. ضمن هذه المسارح، تتميز مسارح عدة ذات تاريخ عريق تقدم برنامجا مسرحيا كثيفا ومتنوعا يكاد يماثل جدية برامج المسارح السابقة التي تمولها الدولة ضمن منطق الثقافة كخدمة شعبية، وحق المواطنين الذي كان شعار نهضة المسرح الفرنسي، فيما بعد الحرب العالمية الثانية مع مشروع المسرح الوطني الشعبي بإدارة المخرج الكبير جان فيلار، والنقاد الكبار الذين رفدوا هذه الحركة أمثال برنار دورت ورولان بارت، ومع الدور الكبير الذي لعبه وزير ثقافة ديجول الروائي أندريه مالرو، الذي أنشأ المراكز الدرامية الوطنية، وما سمي أيضا بالمسارح (الخشبات) الوطنية. هذه المسارح الخاصة، كانت في الأساس المسارح التي حملت نهضة المسرح الفرنسي في النصف الأول من القرن العشرين مع مخرجي ما سمي بالكارتيل بتوييف ولويس جوفيه أو شارل ديلان، في مسرح الأتينينه ومسرح الأتيلييه وغيرهما.

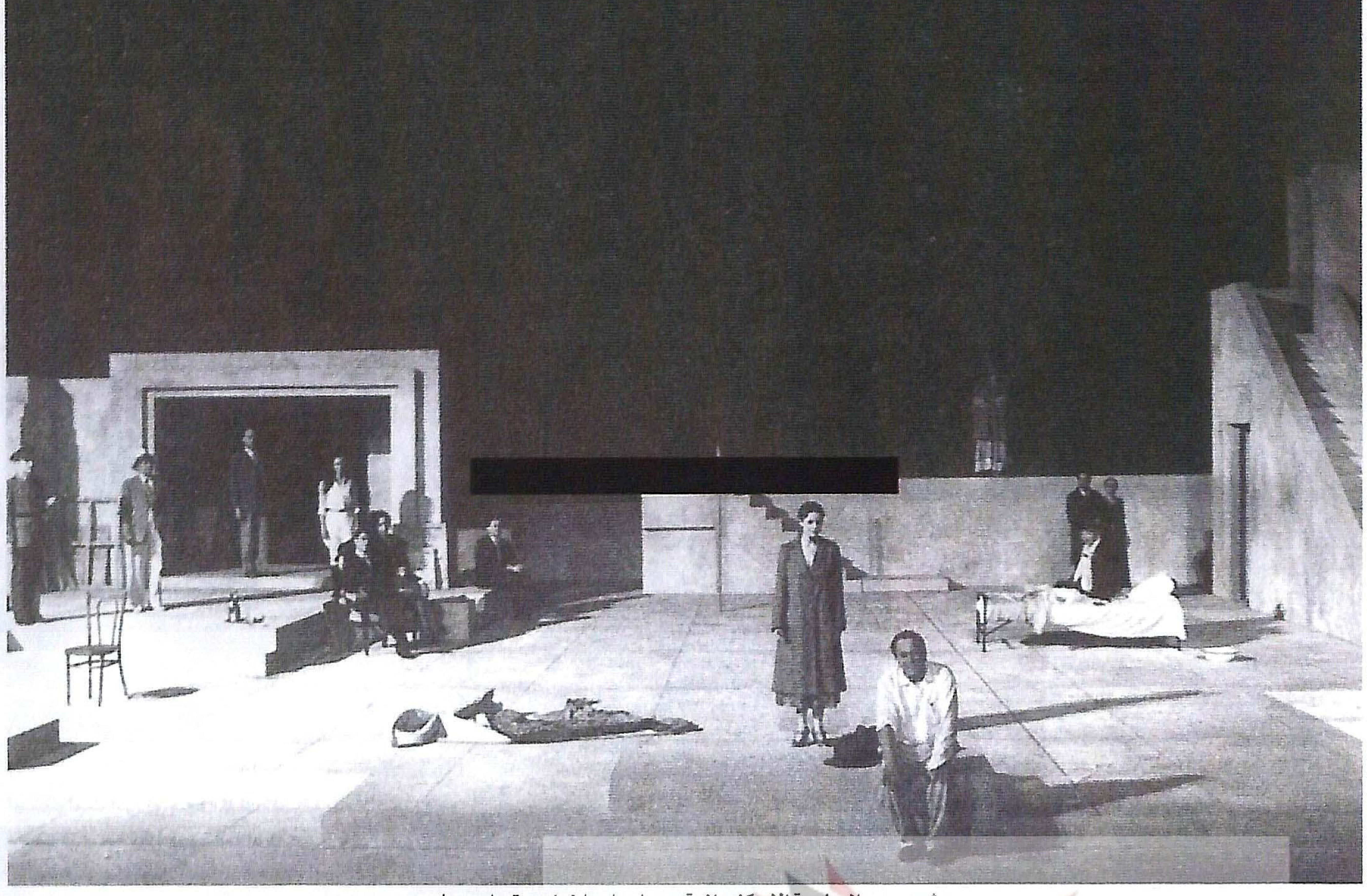
ويتميز الآن مسرح الرون بوان في الشانزيليزيه ببرنامج غني بشكل استثنائي، يتجاوز، بتعدد واختلاف الأنواع المسرحية التي يقدمها، بكثير، ما يقدمه مثلا مسرح كوميديا الشانزيليزيه، أو مسرح إدوارد السابع. وكل هذه

المسارح تمثل حالة وسط بين الكتلة الكبيرة للمسرح الخاص، الذي يقدمه مسرح البولفار الترفيهي السطحي لجمهور برجوازي بالدرجة الأولى، ومفهوم مسرح الفن، كما صنع بداية القرن العشرين مع ستانسلافسكي في روسيا وبرنارد شو في انجلترا واوتو براهم في ألمانيا: أي المسرح الذي يقدم فن المسرح كتابة وإخراجا، وحيث المسرح فن جميل كما الفنون التشكيلية أو الموسيقى.

هناك مجموعة أخرى من المسارح الخاصة في باريس ترتبط إما بمخرج كبير مثل مسرح البوف دي نور الذي أنشاه ويعمل فيه منذ خمسة وثلاثين عاما أحد أهم مخرجي المسرح في العالم الإنجليزي بيتر بروك، وإما بسياسة عروض مسرحية واضحة المعاصرة في خياراتها الإخراجية والنصية، وهنا، نجد مسرح الباستيل الذي يستضيف بعض أكثر الفرق الأوروبية تجديدا وتجريبية ومع نوعية نصوص تؤكد على المعاصرة والراديكالية، مثل الإنجليزية ساراكين أو الألمانيان فاسبيندر أو موللر. ولا ننسى طبعا مجموعة مسارح الكارتوشري الخمسة الموجودة في أبنية مصنع خرطوش قديم في غابة فانسين على طرف باريس، وأهمها مسرح الشمس الذي، ومنذ نهاية الستينيات بإدارة مخرجته أريان منوشكين، يعتبر أحد أهم فرق المسرح في العالم. هذه المسارح الخمسة: هي الشمس والعاصفة وحوض السمك وسيف الخشب والطنجرة تمثل معا جزيرة مسرحية غنية تقدم برامج يختلط فيها المعاصر بالكلاسيكي والضخم (إخراجات منوشكين ومسرح الشمس تقدم لسنين ويستغرق التحضير لها مدة مماثلة)؛ وما زالت حتى الآن تحمل شيئا من عبق التزامها السياسي في الستينيات والسبعينيات، على رغم تحولها إلى مؤسسات حقيقية الآن.

وتبقى أخيرا أربع مؤسسات كبرى تقدم الجانب الآخر لعالم العرض كما يسميه الفرنسيون. إنها أوبرا باريس القديمة والجديدة: غارنييه وأوبرا باستيل، ومسرح المدينة بصالتيه في شاتيليه وحي الأبيس. هذه المسارح تختص بتقديم الأوبرا في إخراجات كلاسيكية أو إخراجات معاصرة، وإخراج الأوبرا ومنذ السبعينيات غدا أحد مستويات عمل مخرجي المسرح المهمة في أوروبا، وإضافة إلى الأوبرا تقدم هذه المسارح (مع مسرح شاتليه الكبير أيضا)، عروض الرقص بتنوعها الكبير: من الباليه الكلاسيكي إلى الرقص الحديث، وحتى العروض التي تزاوج بين الرقص الحديث والمسرح وفنون السيرك أحيانا. ويلعب مسرح المدينة دورا مركزيا في حياة باريس الثقافية بهذا المعنى، كونه يملك شبه احتكار لتقديم أسماء الرقص الكبرى في العالم مثل الأمريكية كارولين كارلسون أو الأمريكي ميرس كيننغهام أو الألمانيتين بينا باوش وساشافالتز والفلامنديين جيروم بيل، آن تيريز دي كريشميكر ويان فابر أو الفرنسيين ريجين شوبينيو وفرانسوا فيربيه.

للرقص الحديث جمهوره الواسع في الموسم المسرحي الباريسي، لذا نراه منتشرا في برامج المسارح المختصة تقليديا بالإنتاج المسرحي الصرف، كما مسرح جونفيلييه بإدارة المخضرم برنار سوبيل الذي قدم هذا العام ماتيلد مونيه أو مسرح الجيمو في الضاحية الجنوبية، أو حتى المسرح القومي شايو مع الأمريكي ويليام فورسايت. ولكن يبقى مسرح المدينة المؤسسة الأهم في عرض وتوزيع وإنتاج عروض الرقص الحديث مع نصف برنامجه الذي يبلغ الثمانين عرضا، وتزيد في صالتيه المخصصتين للرقص الحديث. وفي شمال باريس أخيرا، ومنذ سنوات قليلة اختصت صالة الفيليت الضخمة في تقديم عروض السيرك التعبيري والسيرك الحديث الذي يمثل فنا قائما بذاته، وله أبجديته وجمالياته وبناء التعبيرية الخاصة التي يتلاقى فيها الرقص مع التعبير الجسدي الأقرب إلى الإيماء مع تشكيل الفضاء مسرحيا وصولا إلى الصياغة الدرامية للعرض، وكل هذا ضمن مبادئ وسمات عالم السيرك المميزة والمستقلة بما تفترضه من قدرات جسدية وعلاقة فضائية محددة مع الجمهور وعلاقة خاصة بالموسيقى، وبالتالي حالة خاصة من صياغة عالم خيالي تختلف عما يقدمه المسرح والرقص.

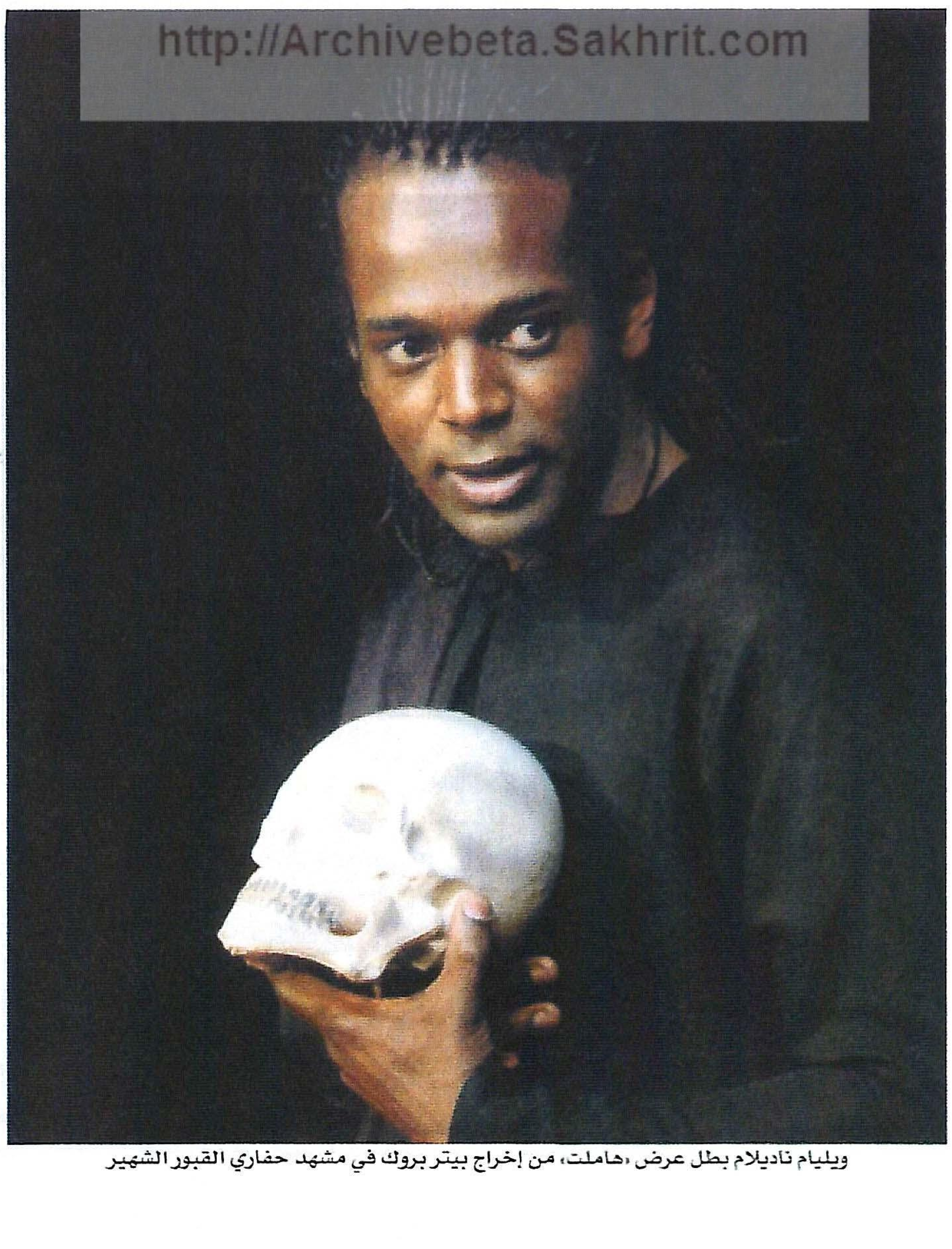


مشهد من «الرباعية الاسكندرانية» من إعداد وإخراج ستيوارت سايد

هذه البنية الضخمة والمركبة تعد جمهورها سنويا بمواعيد لا محيد عنها، وتقدم كل موسم أيضا مفاجئات أو أحداثا ينتظرها الجمهور بتشوق حقيقي.

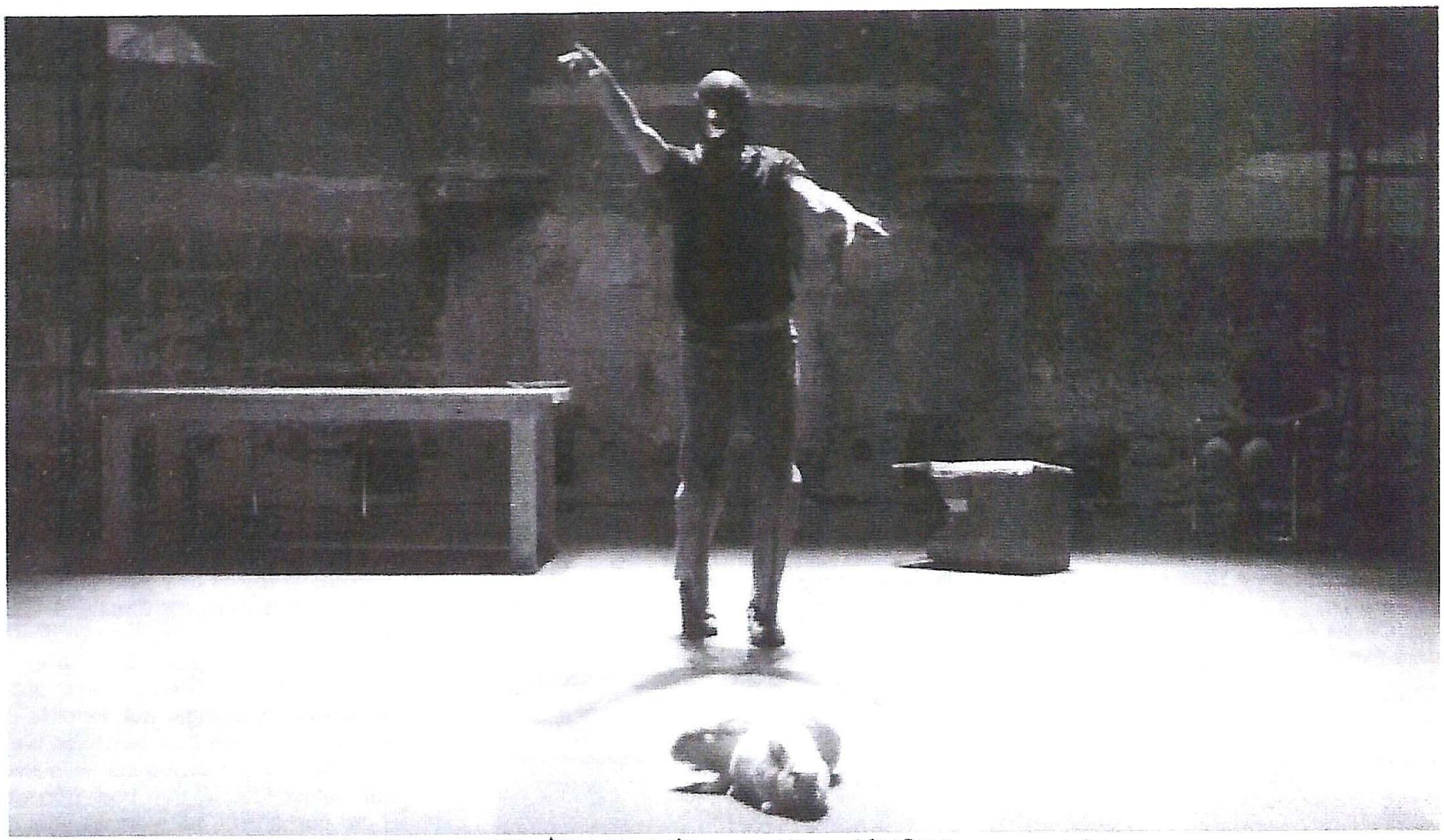
## نجوم الكتابة، نجوم الإخراج

في مجال الكتابة الشابة، وفي ظاهرة دورية كل عامين أو ثلاثة أعوام يسطع نجم كاتب شاب، فيتخاطفه المخرجون، وغالبا ما يكون هذا الكتاب صادما عبر كتابة عنيفة أدبيا أو كتابة العنف الجسدي والجنسي والاجتماعي. فقبل ثلاثة أعوام كانت ساراكين الإنجليزية التي انتحرت في عمر الثامنة والعشرين. هذا العام، ومنذ العام الماضي نرى صعود الأرجنتيني الشاب رودريغو غارسيا الذي شهدت باريس إخراجين لمسرحياته في هذا الموسم، «وهي بعد الشمس» في مسرح المدينة الجامعية الدولية ضمن إنتاج لمسرح المدينة، و«أعتقد أنكم أخطأتم فهمي» في مسرح شايو القومي. فيما قدمت في مدينة ليون نسخته من الملك لير مسرحية شكسبير، وفي مدينة تولوز قدمت مسرحيته «بورخيس» عن الكاتب الأرجنتيني الأشهر، وفي إخراج للألماني الكبير توماس لانغوف، وكان من العرض، وخصوصا أن شيرو لم يقدم إنجازا خاصا في إنارة الجدار، بل إن معظم عرضه يعطي الانطباع بأنه يجري تحت إضاءة شبه واحدة، ويتحول بذلك هذا العنصر المركزي في السينوغرافيا إلى عنصر شبه تزيني. الجدار الضخم هو تكرار لما كان شيرو قد صنعه مع بيدوزي في الثمانينات في إخراجات خالدة لمسرحيات الراحل برنار ماري كولتيس أهم كتاب المسرح الفرنسي في السنوات الثلاثين الأخيرة من القرن العشرين، مثل: «معركة زنوج وكلاب» أو «الرصيف الغربي»، حيث أعادوا إنتاج فضاءات واقعية وضخمة جدا على خشبة المسرح. وشكل علاقة مساحة اللعب بمدرجات الجمهور مع الإضاءة المتابعة للممثلين هو تكرار لإخراج شيرو الأخير (الرابع) لمسرحية كولتيس الأهم في وحدة حقول القطن سنة ١٩٩٥. مأساة فيدر التي تروي عشق الملكة فيدر



ويليام ناديلام بطل عرض «هاملت» من إخراج بيتر بروك في مشهد حفاري القبور الشهير

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



مشهد من مسرحية After Sun «بعد الشمس» من تأليف وإخراج الأرجنتيني رودريغو غارسيا

لهيبوليت ابن زوجها الملك الغائب ثيسيوس، وكيف تتهمه زورا وبهتانا، إذ يرفضها بمحاولة الاعتداء عليها، مما يدفع أباه إلى لعنه، مما يؤدي إلى موته، هذه المأساة تغدو في عمل شيرو مأساة ثيسيوس نفسه بالدرجة الأولى (يمثله باسكال غريغوري أحد نجوم عمل شيرو السينمائي والمسرحي والأضعف بين ممثلي العرض)، وكما يقول شيرو، مأساة الصمت: هذه مسرحية عن الصمت كان الناقد الفرنسي رولان بارت قد كتب حول فيدر في كتابه «راسين»: أن نقول أو لا نقول، ذاك هو السؤال، شيرو يعيد إنتاج هذه البنية الدرامية الكاملة والمغلفة بأناقة، وذوق برجوازيين، كان نجاح العرض مدويا، لكن وعلى رغم استخدامه لأغنية أو اثنتين من أغاني الأمريكي الذي رحل شابا جيف بكلي أو تعرية فيدر لأحد نهديها لحظة يحاول هيبوليت طعنها، وعلى رغم ارتداء ثيسيوس للخمري وفيدر وهيبوليت للأسود، لا يرتقي عرض شيرو إلى رؤية متكاملة ومستقلة عن النص، وغياب هكذا مستوى في عرض لشيرو العائد بعد سبع سنوات، تماما كما هي الحال مع بروك، هو أمر تجب ملاحظته، ويسمح ببعض الاستنتاجات التي تتراوح ما بين مشاكل تكريس مخرجين كعمالقة من قبل مؤسسة تحولهم إلى ماركات مسجلة، وصولا إلى رؤية للعالم، يغيب بعدها النقدي لصالح البراعة الشخصية التي غدت موضوعها.

طبعا يبقى عمل هؤلاء المعلمين دروسا في الحساسية في تشكيل الفضاء، أو تحريك الممثلين أو البناء الإيقاعي لعرض انطلاقا من النص أو تعارضا معه أو تركيبا عليه، ويغدو عمل أتباعهم - كما ممثلا بروك الشهيران: الياباني يوشي أويدا، أو السنغالي سوتيجي كويتا الخمسينيان - عملا مسرحيا مصنعا في ورشات بروك: يدين له بالكثير، كما في أنشودة الأرض أوبرا ماهلر في توزيع شويينبرغ التي قدمها يوشي أويدا في مسرح المدينة في إخراج يمتح الكثير من عناصر الديانة البوذية في هدوئها وتصالحها مع الطبيعة. أويدا الذي يتحدث عنه بروك كأحد أهم معاونيه يركب عملا أصيلا (لا تغيب عنه أناقة وجمال الخارجي الضروريان لتسويق عمل) بين أمثولاته اليابانية برهبانها وأنهارها وتعقيد الموسيقى الغربية التجديدية.

في حين يغدو عمل كويتا كاريكاتورا لما صنع شهرة بروك في عمله على ثقافات ممثليه المختلفة في بحثه عن لغة مسرحية عالمية، وتطويره لمفهوم حضور الممثل تقنيا وفلسفيا، قدم كويتا «أوديب ملكا» و«أوديب في كولون» في عرض واحد وبحلة أفريقية سطحية وبناء درامي هزيل مع رسالة سلام في النهاية لا علاقة لها ببنى النصين فعلا. عرض كويتا لقي أيضا إقبالا كبيرا في رهانه على الإكزوتيكية وقضايا الخصوصية الثقافية، ولقاء مفاهيم مثل الشرق والغرب أو أفريقيا والمعجزة الإغريقية لا كثافة فعلية لها، ولا تلامس حقا أي مستوى من تعقيد حياتنا المعاصرة.

لكن قبالة عمل بروك وشيرو المكرس هذا، يبدو المخرج الفرنسي الثمانيني كلود ريجي حالة متميزة. فهذا المخرج الذي عرف فرنسا تباعا على كل من إدوارد بوند وهارولد بينتر وبريان فرايل ويان فوس وغيرهم من الكتاب الأوروبيين، قدم هذا العام «٤،٤٨ بسيكوز» نص الإنجليزية ساراكين الأخير مع الممثلة الفرنسية الشهيرة إيزابيل هوبير في حدث الموسم المسرحي قطعا. وفي مسرح البوف دي نور أدرك كلود ريجي بحساسية المفترض أن تقدم مسرحيته حكاية رونالد مهرج المكدونالد في مهرجان أفنيون، غير أن المهرجان ألغي هذا الصيف نتيجة الإضرابات.

خمس مسرحيات إذا واثنتان منها في شايو ومسرح المدينة، هذا الكم الهائل لكاتب ثلاثيني هو معطى استثنائي في مشهد الإنتاج المسرحي الفرنسي. ولهذا أسبابه الإضافية غير الحاجة إلى كاتب صادم، ومثير للاختلاف وشاب كما هي الحال دوما في فرنسا. غارسيا لا يخشى إعادة إنتاج تقنيات صدم مسرحية اجتماعية (العري، العنف، إشراك الجمهور في الحدث)، كانت قد اختيرت في فرنسا منذ ثلاثين سنة، وهذا ما لا يتسق مع ذائقة الكتابة المفترضة في فرنسا. نصوص غارسيا تعالج الآني بمباشرة: نرى فيها الشركات المتعددة الجنسيات والاستهلاك المعمم والعولمة، وهو بهذا أبسط وأكثر مباشرة من تصنع الكتابة الفرنسية المسرحية الضائعة وراء تيارين: شعرية مفترضة يمثلها الآن أوليفيه بي أو واقعية شرسة (ولكنها مريضة) كما لدى دورا نجير ونسبيا فابريس ملكيو (النجم الجديد).

وإلى ذلك، يدرك رودريغو غارسيا بذكاء تركيبة نظام الإنتاج الفرنسي، وما يحتاجه فعلا، لذا، نرى في إنتاجه تفاوتا كبيرا بين نصوص تتضمن العنف والجرأة التي تغدو شيئا فشيئا علامته المميزة، ولكنها تحوي إلى ذلك عالما خياليا وكتابة حديثة متماسكة ورؤية للعالم، كما في «بروميثيوس» أو عمله على بورخيس، ونجد أيضا أعمالا مباشرة ومحدودة كما «بعد الشمس»، أو «كنت أمسك برفش». لكن غارسيا هو قطعا الكاتب الأكثر حضورا هذا العام في فرنسا.

بيتر بروك المخرج الأشهر قدم هذا العام «تراجيديا هاملت» في مسرحه البوف دي نور. وقد بدا في إنتاجه أن هذا المعلم الثمانيني قد وجد أجوبته منذ زمن بعيد، ولا يصنع شيئا الآن سوى تكرار معادلاته ووصفاته بمعنى ما. طبعا ممثلوه (الرجال خصوصا) أكثر من رائعين: هاملته ويليام نايدلام، الفرنسي الأسود الجميل، هو ممثل شاب عايش المسرحية الأشهر بكل دقائقها مع أحد أكبر عارفي شكسبير فأنتج فعلا هاملت وجوديا وأميرا حقيقيا. لكن بروك لم يعد يصيغ عروضه من منطق الإخراج الذي يريد ان يقول شيئا محددا عن عالم اليوم، إنه بالأحرى يعيد تنظيم بعض خياراته الإخراجية: المربع أو الدائرة على أرضية الفراغ: طقم محدد من الألوان المرمزة بين الأحمر والبرتقالي

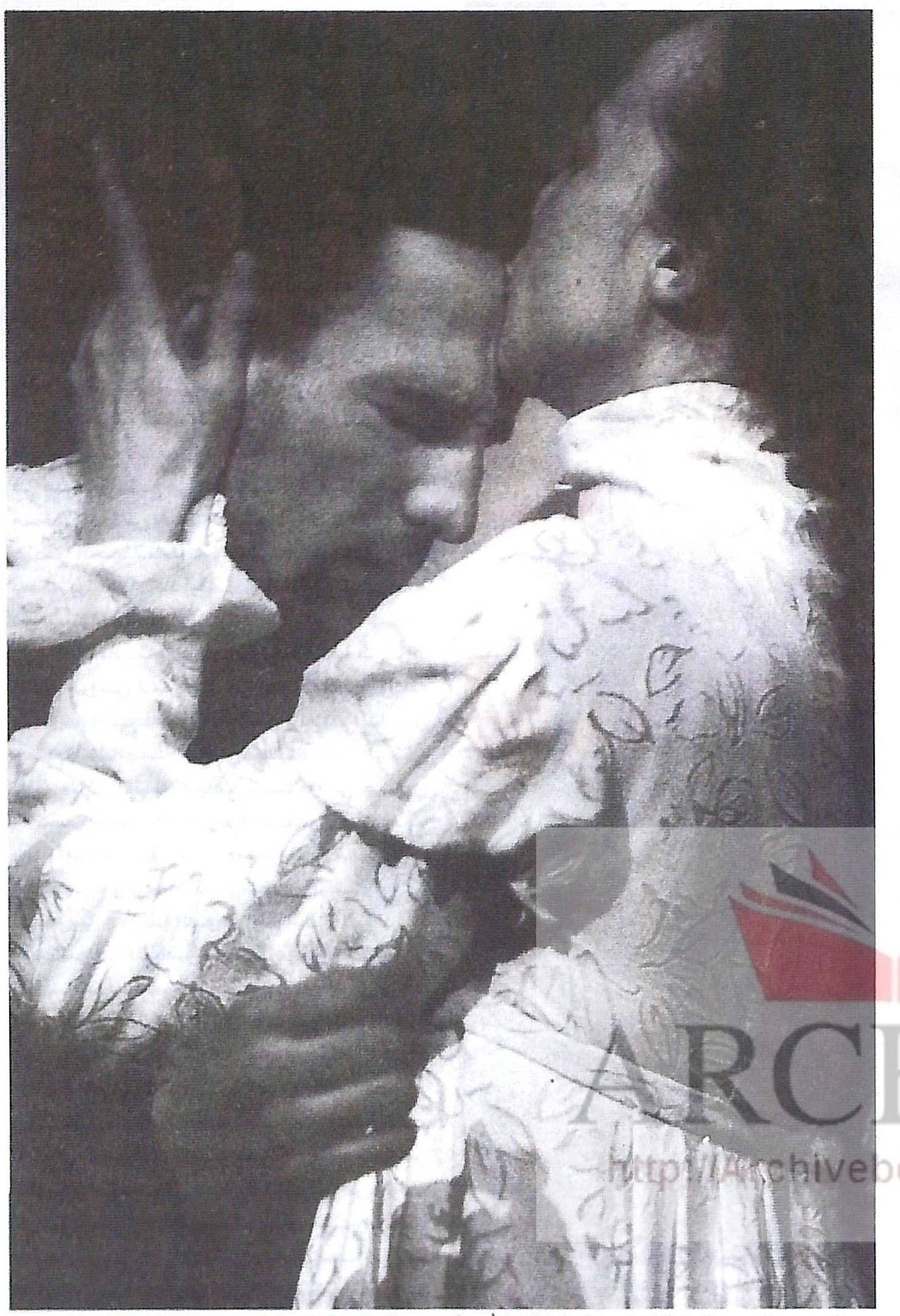
مشهد من «مينيتي» مسرحية توماس برنارد إخراج كلوديا ستافيسكي وبطولة ميشال بوكيه في دور مينيتي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والأسود في الأزياء والإضاءة وتطوير مفهوم «حضور الممثل» فيكون هاملت عالما مستقلا بذاته، قائما لذاته، وبالتالي أقرب إلى مفهوم العمل الفني التشكيلي منه إلى المسرح، حيث العلاقة مع الجمهور هي السؤال الأساس.

هذا الانسحاب من عالم اليوم إلى خصوصية «المسرحي» كان أيضا الطابع الأساس لعرض باتريس شيرو، مخرج المسرح الأهم الذي بعد قطيعة سبعة أعوام مع الخشبة عاد فقدم في مسرح الأوديون مأساة فيدر لراسين، أهم مسرحية قطعا في تراث المسرح الكلاسيكي الفرنسي، مع ممثلة المسرح والسينما الفرنسية المشهورة دومنيك بلان. عرض أنيق في أتيلييه برتييه، وهو هنغار ضخم تابع لأوبرا باريس، انتقل إليه مسرح الأوديون مؤقتا بسبب عمليات تجديده التي ستدوم سنتين. كرر شيرو بعض حلوله الإخراجية الأشهر في لقائه الأول مع نص لراسين: فقد اعتمد العلاقة الجبهية المزدوجة بين الخشبة والصالة B - Frontal حيث أنشأ مدرجين متقابلين على طول الهنغار ويجري التمثيل في المساحة بينهما: وتتابع حركة الممثلين بقع ضوء من النوع الذي يستخدم في الرقص أو حفلات الغناء، وعلى جدار العمق بنى سينوغراف العرض ريشار بيدوزي واجهة قصر قديم هي نسخة لإحدى واجهات قصور مدينة البتراء الأردنية. هذا الجدار القديم يبهر للحظات في بداية العرض بأبعاده الكبيرة وغرابة التضاد بينه وبين بنية الهنغار الصناعية، لكن هذه الدهشة تتلاشى شيئا فشيئا مع تقدم دراماتورجية استثنائية بعدي كتابة كين: «إدراك النضج كجريمة، والاتساق الداخلي الإيقاعي والصوتي لكتابة ذات مظهر مفكك تماما». هوبيرتقف ثابتة لمدة ساعتين تقريبا، وتقول نص كين الذي تتحدث فيه فتاة في مصح نفسي عن هذيانها وعن الصحو البسيط في ساعة محددة كل يوم، وعبر خطابها الذي يحرضه طبيب مختف في عرض ريجي خلف ستارة - شاشة ترتسم عليها أحرف وأرقام لاوعي البطلة. عبر هذا الخطاب نرى انفصال الذهن عن الجسد واستحالة الحب وضعف التواصل وذوبان الحدود المادية بين الأنا والأشياء والأنا والآخر. لعله شيء ذو دلالة كبرى أن المخرج العجوز ذا الثقافة الجدية الواسعة التي لا يرقى إليها شك، هو الذي ينجح في تقديم النص المابعد حداثي (أو المابعد درامي حسب الناقد الألماني ليمان) بصورته الأكمل. فيما يغرق مخرجو ما بعد الحداثة الشباب (الفلامنديان فابر ويان لاورز أو الفرنسيون باسكال رامبير وستانيسلاس توردي وفيسباخ) في هراء مسرحي قوامه الفوضى وتعدد وسائط اتصال لا اكتمال حقيقيا لأي منها، وجرعات من العنف والبذاءة التي يفترض بها أن تصدم جمهورا برجوازيا مازوشيا لا يفتأ يطالب بالمزيد منها.

بين مخرجي الصف الأول الفرنسيين لعل ريجي يمثل المخرج الأكثر تجددا وحيوية، فمعظم البقية وأغلبهم مدراء لمسارح قومية أو مراكز مسرحية وطنية وهم جيل ما بعد حركة ١٩٦٨ في فرنسا، قد تقولبوا في صيغ مكررة واستأثر عملهم كمديري مؤسسات على نوعية إنتاجهم ووحدة رؤيتهم. جان لوي مارتينلي مدير مسرح الأماندييه، آلان فرانسون مدير مسرح الكولين جورج لافودان مدير مسرح الأوديون، جان بيير فانسان، ديديه بوزاس، روبير كانتاريلا وآخرون يقدمون سنويا إخراجين أو ثلاثة، لكن عرضا فقط كل أربع أو خمس سنوات، يمتلك أو يمثل لحظة جمالية أو نقطة لقاء مع الواقع الفرنسي أو العالمي. قدم فرانسون مثلا هذا العام إخراجا لسكينر النص الأخير لمايكل دوتش الذي يعد أحد أهم كتاب فرنسا المعاصرين القادمين من تجربة مسرح الحياة اليومية في الكتابة المسرحية في السبعينات. نص دوتش يتحدث عن مجموعة من المهاجرين غير الشرعيين الذين يحاولون الدخول إلى أوروبا، لكن من دون أن يتلوث فعلا بحرارة هذا العالم. مع إرجاعات إلى كتابات كولتيس أو إدوارد بوند، ولا يفلح في تكوين نص له تماسك مسرحيات هذين الآخرين. إخراج فرانسون نفسه في الصالة الكبيرة لمسرح الكولين يعيد إنتاج ذات المشكلة. فرانسون المعروف كمخرج يحترم النص بالدرجة الأساسية، وذو ذائقة جمالية متقشفة وبعيدة عن الاستعراضات الجمالية في الفضاء أو استخدام التكنولوجيا في عروضه، يحاول أن يصنع عرضا بصريا على طريقة شيرو من دون أن يفلح في ذلك أيضا. محاولة الحديث عن العالم الحاضر مع الإبقاء على البعد المسرحي والتجريد الذي يفترضه للغة والشخصيات والعلاقات هي ربما سمة أساسية لمأزق إنتاج المسرح ودوره لدى المبدعين الفرنسيين حاليا.



مشهد من «الحرب والسلم» إخراج بيوتر فومنكو: الأمير أندريه بولكونكي وأخته ماريا، عندما يقرر الذهاب إلى الحرب

## بلاتونوف لاكاسكاد وسلالة المختلفين

الاسم الأكبر المنفلت من هذه الإشكالية في عمله المسرحي هو بلا ريب إيريك لاكاسكاد الذي قدم العام الماضي في مهرجان أفنيون وضمن قصر البابوات إخراجه لمسرحية تشيخوف بلاتونوف، وعاد فقدمه في مسرح سو في الضاحية الباريسية. عمل إيريك لاكاسكاد مستمر منذ منتصف الثمانينات وحتى الآن في خطوط واضحة: أسلبة حركة الممثل حتى حدود الرقص التعبيري، وإعداد درامي لعالم تشيخوف عبر الشقيقات الثلاث، إيفانوف، تدريبات على النورس، وصولا إلى بلاتونوف. لاكاسكاد يكرر في كل عرض وفي بلاتونوف أيضا مفرداته ذاتها: أسلبة الحركة اليومية تدريجيا حتى الوصول إلى تعبير جسدي مرهق يقوم غالبا على التكرار وامتحان حدود التحمل الجسدي. وأداء داخلي يرافقه وينحل فيه ليغدو عمل الممثل رديفا لعناصر الكتابة وسطوحها وتناقضاتها. الرائع في عمل لاكاسكاد هو التمكن الذي يتبدى عرضا بعد عرض من هذا الأسلوب المميز، فضاء بلاتونوف الذي أنشأه السينوغراف فيليب ماريوج يتشكل بخطين من أنوار النيون في أرضية الخشبة يشكلان في تقاطعهما صليبا، وأنوار متناثرة في الأرضية يعمد الممثلون في المشهد مثلا بين زوجة بلاتونوف والمجرم أوسيب إلى مد أكفهما فوق عمود النور المنبعث منهما كما لو كانت نارا يتدفآن عليها. فضاء بلاتونوف هو فضاء عرض رقص حديث: فراغ قابل لإعادة التحديد بخطوط نور حادة: يستخدم لاكاسكاد مثلا لمشهد الحفلة جدار عمق المسرح تاركا الخشبة كتلة من سواد. هذه الأفقية تعطي الإحساس بانسحاق أو ضيق عالم هذه الشخصيات التي تفصل الجمهور عن طاولاتهم الثلاث أو الأربع خشبة معتمة، ليصل بلاتونوف عبرها حاملا مصباحا فوسفوريا ويبدأ باستثمار هذا الفضاء الذي ينزاح إعتامه مع تشابك علاقات الشخصيات التي ترغب كلها في بلاتونوف وتكرهه في الوقت ذاته. (وأتذكر هنا صورة في إخراج آخر ممتاز لبلاتونوف للبلجيكي روسيل وفرقته يوتيبا: يستقر فيه بلاتونوف في دولاب تدريب الطيارين فيكتسب هيئة رجل ليوناردو دافنشي الشهير الذي تتقاطع فيه أبعاد العالم: الإنسان في المركز لكن ليدور ويتحطم). وفي إحدى ذرى العرض: يحاط بلاتونوف وآنا بيتروفنا بنحو مائتي كأس من النبيذ ويشربان حتى الانفجار بمعنى الكلمة، توتر الممثل والممثلة كريستوف غريغوري وموريل كلوفيز، انهاكهما الجسدي والخوف الكامن في ارتجاج الأجساد

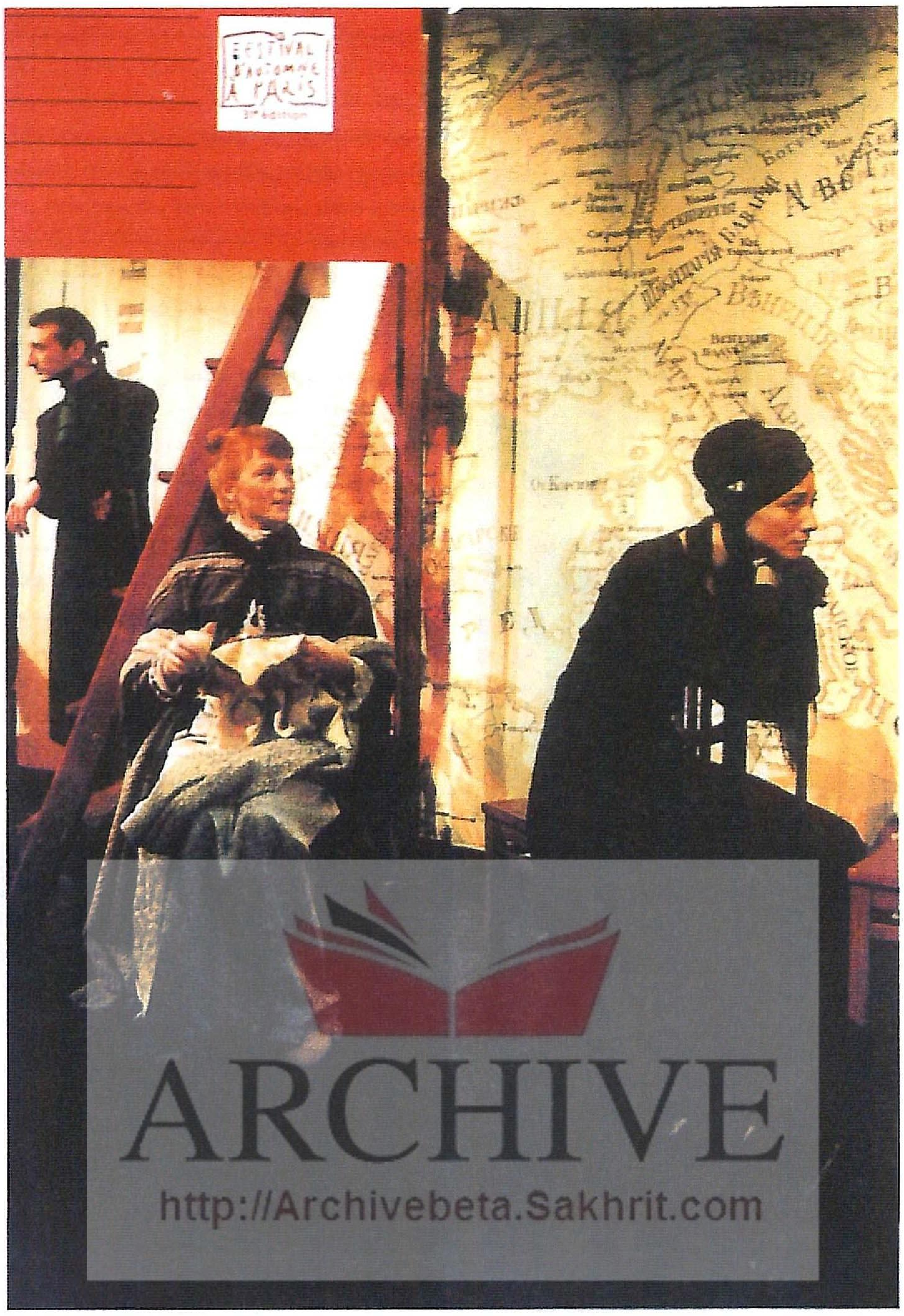
دومينيك بلان بطلة عرض الفرنسي باتريس شيرو (فيدرا)

أمام كل تلك الكتلة من الزجاج. هذه هي مادة عرض لاكاسكاد: مسرح من «باقة أعصاب» كعنوان إحدى أغنيات أهم فرقة روك فرنسية: رغبة سوداء.

بعدها سيقوم صديق بلاتونوف الذي أغوى هذا الأخير زوجته بتحطيم كل تلك الزجاجات والكؤوس في حركة تستغرق عشر دقائق: يركض في قوس من زاوية مقدمة الخشبة حتى زاوية العمق المقابلة حيث وضع برميلا، حاملا زجاجة بكل يد مثل حركة مصارعي الثيران الذين يغرسون رمحين في ظهر الثور، ويفرغ كل الطاقة والمدى والسرعة التي اكتسبها في ركضه المنحني هذا في حركة قذف الزجاج الذي يتهشم داخل البرميل، مع قطعة روك مجنونة أيضا، ومداعة في صخب فظيع في الصالة. التكرار وتشكيلية منحنى الركض وسط الخشبة الفارغة هما عنصرا أبجدية الحركة والتصاعد الداخلي الذي يحكي بها لاكاسكاد أحد أهم العروض الفرنسية في السنوات الست الأخيرة.

لاكاسكاد ينجز عملا إخراجيا قادما من تراث المعلم الروسي ميرهولد في إعداد الممثل وأدائه الحركي والتعبيري المتجاوز للأداء الداخلي حسب ستانيسلافسكي. هذا البحث التقني والشكلاني المترافق مع بحث درامي جدي (لاكاسكاد مع دراماتورجه البلغاري فلاديمير بيتكوف أعاد كتابة بلاتونوف) قادم من ضرورة شخصية وفنية لا نجدها لدى الكثيرين من مخرجي فرنسا اليوم. رأينا مثلا الرباعية الاسكندرانية للورانس داريل في إخراج للأمريكي - الفرنسي ستيوارت سايد في عرض باهت وطويل بقي خاضعا لتعقيد علاقات الرواية وعرض عوالمها بشكل إخباري، درجة الإخراج الصفر عمليا وخصوصا لدى مواجهة أعمال بهذه الضخامة والتعقيد، عكس ما صنعه المعلم الروسي بيوتر فومنكو تماما مع فرقته وجلها من الشباب إذ قدم وفي أحد أفضل عروض الموسم الحرب والسلام لتولستوي، مختارا فقط الفصول الثلاثة الأولى من مقدمة الرواية وخالقا، عبر ديكور مؤسلب قوامه خريطة روسيا كستارة، مستويين في بيئة معدنية وبضعة كراسي، كل زخم ملحمة تولستوي عبر تأكيده على الحرب التي ستأتي مثل قدر.

أسماء المخرجين الأجانب الكبار، تمثل مواعيد في الموسم المسرحي وتخلق تقليدا شيئا فشيئا. الهنغاري الشاب آرباد شيللنغ في مسرح بيت ثقافة بوبيني أدهش باريس هذا العام بعرض بعنوان هازام هازام، إعداد حر لـ «موت دانتون» للألماني بوشنر، عرض عن هنغاريا السنوات العشر الأخيرة، ما بعد انهيار الاتحاد السوفيتي، في سيرك مرتجل نرى التاريخ السياسي لعشر سنوات من الفوضى مع روح دعابة وموسيقى وحركة تشابه كثيرا أجواء أفلام اليوغسلافي أمير كوستاريكا، بيتر سيلرز ضمير أمريكا والمخرج المبدع والحر قدم هو إخراج حديث في المسرح ذاته (لأبناء هرقل) مسرحية يوريبيدس، وقد حول هذه التراجيديا الإغريقية إلى مسرحية عن اللاجئين، وحقهم الإنساني في الأمان وأرض الأمان، مع نقاش يومي لمدة ساعة قبل العرض يديره ميشيل بولاك أحد ألمع وأنزه صحافيي فرنسا حول قضايا حقوق الإنسان واللاجئين. يجري مع نماذج منهم وحوار مع الجمهور في الصالة، ومن ثم العرض المسرحي، حيث جوقة أبناء هرقل الذين يريد ملك آرجوس قتلهم هم طلاب من مدارس بوبيني، فرنسيون من أصول عربية وأفريقية وآسيوية وأمريكية جنوبية. وبعد العرض هناك عرض لفيلم سينمائي عن الموضوع ذاته، وكان أحد أفلام العروض الإثني عشر هو




ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مشهد من عرض «الحرب والسلم» إعداد وإخراج بيوتر فومنكو عن رواية الكاتب الروسي تولستوي

فيلم «المخدوعون» للمخرج المصري توفيق صالح. بعدهما وفي المسرح ذاته قدم فرانك كاستورف الألماني مدير مسرح الفولكسبونه المعلم ومرغريتا عن رواية الروسي بولغاكوف التي تحمل الاسم ذاته مع استخدام هو الأنضج في رأيي للوسيط السينمائي كعنصر في معمارية ديكوره وفي خلق الفضاءات مع تصويره لتمثيل يجري داخل غرف المبنى الذي شيده سينوغرافه بيرت نيومان على الخشبة. كاستورف الذي يعد كل النصوص المسرحية والروايات التي يقدمها مكسبا إياه طابعا آنيا عن أوروبا الغربية في تعقيدها السياسي والاجتماعي، توج بهذا العرض ثلاثية روسية جزآها الآخران هما الملعونون ومذلون مهانون لدوستويفسكي. أعمال فيها الالتزام السياسي والتجريب المسرحي ونبل وقوة المؤسسة التي تنبض بمشروع المسرح كخدمة ثقافية مواطنية. إلى جانب هذه العروض المسرحية الضخمة نجد عروضا ذات بنى أبسط، لكنها لا تقل عنها طليعية وامتاعا وذكاء. هناك عرض فرقة ستان stan (كفوا عن التفكير بالأسماء) البلجيكية التي غدت بحيوية ممثليها، والتزامهم السياسي، وأسلوبهم الذي يحيل العروض مسودة عرض، أو ما يسمى بجماليات عدم التمثيل، غدت إحدى المواعيد الأساس لموسم باريس المسرحي. قدمت الفرقة مسرحية بعنوان «كل شيء هادئ» عن نص معروف لتوماس برنار في مسرح الباستيل: نقد لاذع لنموذج الروائي النمساوي اليميني المثقف المتعالي على «تفاهات التاريخ» باسم مثال الثقافة البرجوازية العليا، الضحك المتواصل الذي يخلقه هؤلاء الممثلون الأكثر براعة ربما في تقديم الحماقة البشرية، هو ضحك شديد الشراسة أيضا، كما عالم توماس برنار الذي كان مريضا بالنمسا، كما كان يقول عملهم هذا يلتقي بعرض آخر في المسرح ذاته للمخرج بيير مايبه مع الممثل الأرجنتيني المقيم في فرنسا مارسيال دي فونزوبو عن مسرحية الألماني فاسبندر «القمامة.. المدينة.. الموت». هذه المسرحية التي حوربت ومنعت من التقديم في ألمانيا سنة ١٩٧٥ لأن فاسبندر قدم فيها شخصية يهودي غني كاره لنفسه وللعالم، يشتري بيوت فرانكفورت ويهدمها ويعيد إنشاءها في مشروع رأسمالي طاحن، عرض «القمامة.. المدينة.. الموت» هو النسخة الظليلة لـ «كل شيء هادئ» بلاد الوفرة الاقتصادية والهدوء القائمة على عالم من الطحن والشراسة والجرائم غير المهضومة حتى الآن.

في مسرح صغير مماثل في ضاحية ألفورفيل الفقيرة، وهو مسرح الاستديو/ مسرح لمديره المخرج كريستيان بينيديتي، قدم هذا الأخير مسرحية سوبر ماركت للصربية الشابة بيليانا سربليانوفيتش، وهي صورة مقابلة أقل براعة درامية، ولكن محملة بالمرارة ذاتها عن وضع أهل أوروبا الشرقية، إذ يعيشون في أوروبا الغربية، كيف يصنعون لنفسهم تواريخ منشغلين، أبطال، أو يبيعون جسدهم، لا الجسد ولا الروح مسموح لهما أن يكونا ما هما عليه، لكن التجربة الأجمل كانت عرض الناقد والمخرج جيروم هنكينز «الأطفال» مسرحية إدوارد بوند مع أطفال من هذه الضاحية الفقيرة والعنيفة، حكاية طفل تجبره أمه على إحراق منزل ما، يقرر الهرب، فينضم إليه أطفال حيه ويجدون صدفة متشردا مريضا، فيحملونه ويمضون بحثا عن حياة أفضل، وكل يوم يختفي أحدهم حتى يكتشفوا في النهاية أن الرجل البالغ الذي اتفقوا على إنقاذه كفكرة ومشروع لحياتهم كان يقتل أحدهم كل يوم. مسرحية تنتمي إلى مشروع بوند المدافع عن البراءة المطلقة كالحالة الأولى للبشر ومعركة الإنسان إذا لإنجاز إنسانيته ضمن مجتمع. هذا العرض حاول هيتنكنز أيضا إنجازه مع أطفال فلسطينيين في مخيم في لبنان. والمسرح الخشبي الصغير الذي شاهدنا فيه هذين العملين سيغلق أبوابه العام المقبل مع رفع الدعم عنه من قبل وزارة الثقافة الفرنسية، شاعرية وبساطة هذه العروض التي هي غالبا مغامرات أفراد ذوي هموم سياسية أو جمالية حقيقية وغير منتمين مباشرة إلى المدرسة الإنتاجية هي جزء أساس من حيوية الموسم الباريسي.

قدم المخرج الفرنسي زنوركو عرضا بعنوان الفصول عن رواية فرنسيس بونس، في هذا العرض صورة ستبقى في مخيلتي، الصورة الملخصة لمعنى هذا العالم المسرحي المغامر والمصطدم بمواضعات الإنتاج المادية، يرتقي دنيس لافان أحد أهم ممثلي المسرح في فرنسا الآن، والذي يؤدي دور بطل العرض الثائر المحدود الموهبة في قرية روسية ملأى بالأجلاف، يرتقي سلما بالمقلوب على طريقة باستر كيتون أو شارلي شابلن، يصل إلى غرفة في الطابق الثاني من المبنى الذي نراه أمامنا، يلتقط آلته الكاتبة، يحملها بالمقلوب، لأنه سكران يعزف عليها كما لو كانت أوكورديونا مطلا من شباك غرفته العالية.

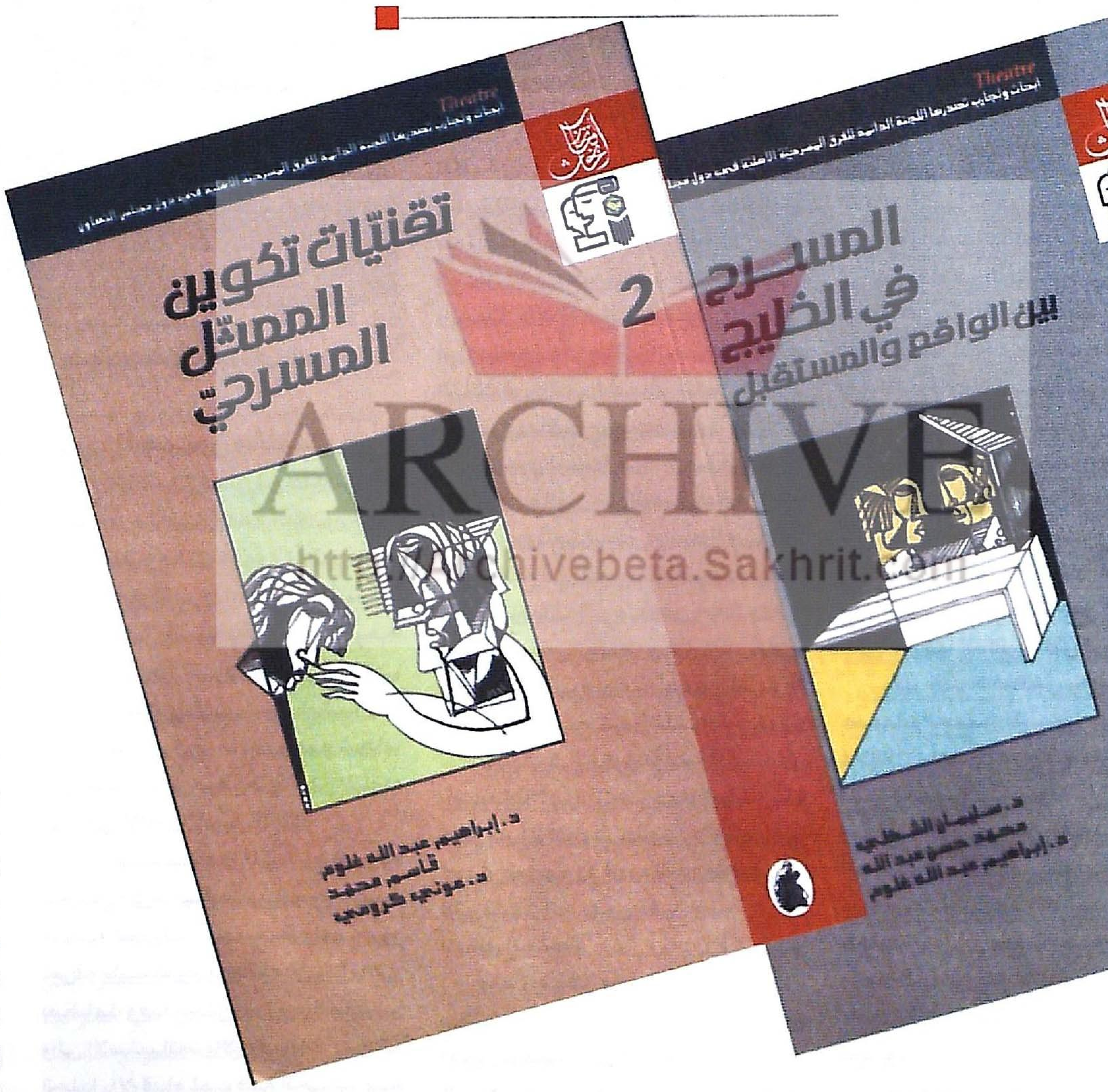
قدم هذا العرض الذي يؤديه ممثلون في مهرجان لمسرح الدمى، وجوهرة هذا العام، ولا ريب هي عرض دمى الجيورجي ريزو غابريادزيه «خريف ربيعي»، حكاية العصفور الذي يعيش لدى جد وجدة ويريد مساعدتهما فيدير ساعة الكهرباء بالاتجاه المعاكس قائلا: هكذا لن تدفعا، بل ستضطر الحكومة أن تدفع لكما مغامرة هذا العصفور التي تنتهي بأن يحكم بالإعدام، هي مغامرة كل فقير شاعري في العالم، إذ يبحث عن غبار السعادة، في أحد المشاهد (ونحن نتابع الدمى المنمنمات بواسطة منظار صغير) يمضي العصفور إلى البنك كي يأتي بالنقود، يتحدث هناك مع عمود البنك المنحوت كأحد عمالقة الميثولوجيا الإغريقية، حاملا على عضلاته الحجرية كلمة بنك وفوقها المنجل والمطرقة المهتريان: «مابك حزين؟»، كان هذا العمود يحب عمودا آخر في أرجوحة للأطفال منحوت على شكل راقصة باليه، يمضي العصفور إلى الطرف الآخر للمدينة، حيث نقلوا الأرجوحة ويعيدها إلى عمود البنك، وفي عرفان وسعادة هائلين يمنحان العصفور النقود الموجودة في بطن العمود الرجل العملاق، النقود التي تمضي بالعصفور إلى السجن، عمل غابريادزيه الذي لا يشبهه شيء هو عقد من لآلئ النعومة والبساطة والحزن، نحتية دماه المترعة بالشاعرية، اعتناؤه شبه الهوسي بالتفاصيل، أصالة ومحلية حكاياه وأغانيه، تجعله ربما العرض الأكمل لتمثيل الموسم المسرحي الباريسي، فضاء البراعة والتعدد، فضاء الهمس والصراخ، إرث التراكم والغنى الذي يدفع عشاقه إلى عمق نفق الجمال الذي لا ينتهي ◆

من الإصدارات المهمة التي تهتم بالتوثيق للمسرح العربي وتتبع تجاربه وتعرُّف بأهم التحولات والقضايا التي تشغل الخطاب النقدي العربي سلسلة «أبحاث وتجارب» التي تصدرها اللجنة الدائمة للفرق المسرحية الأهلية في دول مجلس التعاون، حيث تعتمد في استراتيجيتها على الاهتمام بالأبحاث الجديدة العملية والتجريبية لتحقيق أهم برنامج وضعه المشرفون عليها، وهو جعلها «تواكب الأبحاث والتجارب وأشغال وفعاليات الندوة الفكرية الخاصة بالمهرجان المسرحي للفرق المسرحية في دول مجلس التعاون بالتوثيق لهذه الأبحاث والتجارب»، و«الانفتاح على تجارب البحث والأعمال المسرحية في الخليج والوطن العربي» و«العناية بالمسرح العربي واقعا ومستقبلا، والاهتمام بالنظريات والكشوف المسرحية العالمية الحديثة نقدا وتأصيلا».

# المسرح العربي حاضرا ومستقبلا

# في «أبحاث وتجارب»

الدكتور عبدالرحمن بن زيدان




ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

ويتسع مجال هذه السلسلة ليشمل «التجارب المسرحية وحركاتها ضمن ما تقوم به الفرق والجماعات المسرحية الجديدة، وضمن ما يقوم به المخرجون والمؤلفون من تجريب في المسرح».

وقد جاءت هذه السلسلة التي يشرف عليها الدكتور إبراهيم عبدالله غلوم، نتيجة مخاضات متعددة في مسار التفكير والعمل الجماعي منذ عام ١٩٨٤ حيث (تناولت قيادات الفرق المسرحية الأهلية في البحرين وقطر والكويت والإمارات العربية المتحدة والمملكة العربية السعودية لوضع خطة عمل). ويحدد الدكتور إبراهيم عبدالله غلوم كيف تطور هذا المشروع في دول الخليج العربية منذ كان حلما إلى أن وصل إلى صيغته وشكله النهائي، أولا بمناسبة ندوة كبرى حول العمل الثقافي المشترك في دول مجلس التعاون عام ١٩٨٥. ثانيا عقد الأمانة العامة للمجلس ندوة في الرياض لتكمل مشروعها ببلورة مشروع المهرجان المسرحي لدول مجلس التعاون تحمل مسؤولية إخراجه إلى الوجود عبدالعزيز السريع، والفنان حمد الرميحي، وأحمد الصالح، وموسى زينل، ومدراء الثقافة والفنون، منهم د. حسن كمال من البحرين، ومحمد الشدي مدير عام الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، والشيخ مبارك خليفة مدير الثقافة والفنون في قطر، وعبدالرحمن الصالح مدير الثقافة والفنون في الإمارات العربية، والفنان محمد المنصور مدير ادارة المسرح في المجلس الوطني للثقافة والفنون بالكويت.

ويحدد الدكتور غلوم أن هذا التعاون بين الأطراف أدى إلى انعقاد أول دورة للمهرجان المسرحي في الكويت في مارس ١٩٨٨.

وتمشيا مع أهداف اللجنة الدائمة للفرق المسرحية الأهلية جرى إصدار هذه السلسلة، التي هي في الأصل عبارة عن توثيق موضوعي لفعاليات الندوات التي عرفتها بعض دورات هذا المهرجان. ومن الدراسات التي رأت النور أخيرا «المسرح وإشكالية الجمهور»، و«تقنيات تكوين الممثل المسرحي»، و«المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل». والأكيد أن هذه السلسلة تعد إضافة مهمة للدرس النقدي المسرحي العربي، لأنها «مرجعية مهمة للباحثين وللدارسين في موضوع المسرح العربي».

ولأهمية هذه السلسلة، وأهمية الدراسات التي ضمتها سنقوم بتقديم أهم الأسئلة والقضايا والطروحات التي حددت الخطابات النقدية في خطاب الباحثين فيها، وسنقدم صورة مركزة على هذه السلسلة لغناها ولكونها لا تزال تحتفظ بقوة وبجرأة تناولها لأهم القضايا التي تؤرق النقاد المسرحيين العرب في علاقتهم بالمسارح في كل قطر عربي، أو علاقتهم بالمسرح في الوطن العربي، وعلاقتهم بالمناهج وبالتجارب المسرحية في العالم.

## المسرح وإشكالية الجمهور

شارك في هذا الكتاب كتاب وباحثون متعددو الاختصاصات والاهتمامات، منهم الباحث الأكاديمي، ومنهم الصحافي، ومنهم الممثل والمؤلف والمخرج. مما جعل زوايا النظر في الموضوع نفسه تختلف باختلاف طريقة تناول الموضوع ومقاربته وتحليل مكوناته. في هذا الكتاب محوران اثنان: القسم الأول منه يدور حول موضوع «الناقد والمتلقي»، شارك فيه الدكتور إبراهيم عبدالله غلوم، وليد أبوبكر، غسان المالح، بول شاوول، أما القسم الثاني فمحوره «الجمهور متلقيا»، شارك فيه الدكتور خالد عبداللطيف رمضان، جلال الشرقاوي، الدكتور عوني كرومي وموسى زينل موسى.

وفي بحثه المعنون بـ«أسئلة النقد وإشكالية الجمهور» يقدم الدكتور إبراهيم عبدالله غلوم إقرارا أساسيا كون «المنهج، أيا كانت أدواته العلمية، لا يمكن أن يصل إلى نتائج مجدية مادامت المعلومات الحقيقية عن الجمهور غير محددة إلى الدرجة التي تجعلني أشعر بأن التنفيذ أو البحث عن مسألة الجمهور والمسرح عملية غير مشروعة في المرحلة الراهنة للتجربة المسرحية العربية، لأن أحدا منا لا يستطيع أن يجيب عن سؤال بسيط جدا وهو: من هو الجمهور الذي تتحدث عنه؟».

وعلى هذا السؤال بنى أجوبته في محاور أساسية هي «الجمهور أمام مشهد المسرح»، و«شروط الجمهور أم شروط المسرح» و«النقد أمام مشهد الجمهور» و«الجمهور أمام مشهد النقد». وكان هاجسه في كل أجوبته احترازه من الأحكام الجاهزة حول مسألة الجمهور. يقول: «إذا كنا لا نستطيع تحديد طبيعة الجمهور بسبب غياب الشرط الديموقراطي في المجتمع، فهل نستطيع التعرف على طبيعة هذا الجمهور بوسائل أخرى كالنقد والصحافة ووسائل الإعلام التي تقتحم حياة الجمهور بصورة يومية؟ (إذاعة - تلفزيون)».

وفي طروحاته، يضع الدكتور غلوم نهجا لقراءة هذه الإشكالية ومقاربتها، معتمدا على تحليل شروط الجمهور مقابل شروط المسرح، وقد وزع دراسته على محاور منها: «الجمهور أم شروط المسرح» ثم «النقد أمام مشهد الجمهور» ثم «الجمهور أمام مشهد النقد»، وقد قدم خلاصات أكد بها «أن الجمهور هو الضحية الأساسية، لأنه يزداد عزلة عن الثقافة والمسرح». وتجاوز ذلك في رأيه «لا يكون إلا بحل ديموقراطي يتقصى احتياجات الجمهور العام بوسائل الدراسة المستمرة»، وقد عمد باقتراحاته، في هذه الدراسة إلى «تحقيق جانب إجرائي على عينة من الجمهور بهدف التعرف على حجم فعل القراءة للنقد»، وقد حددها في «المسرحيين» و«المثقفين» و«الجامعيين» والعامة.

أما وليد أبوبكر فتناول في دراسته المعنونة بـ«النقد المسرحي في الصحافة» أن رسالة المسرح تعتبر خطابا معقدا، وأن مرسلها ليس فردا بل هو فريق، وأن لغتها ليست صوتية، بل هي رسالة مركبة، ومستقبلها ليس فردا أيضا، وأن كل متقبل لها متأثر بخلفياته الاجتماعية والثقافية والنفسية، والناقد في رأيه هو جزء من الجمهور المتلقي، لكنه يختلف عنه لأنه يمتلك أدوات إجرائية للقراءة، وأن العلاقة بين المسرحي والناقد، علاقة ضرورية لصالح المسرح.

وقد رأى وليد أبوبكر أن تعبير «النقد الصحافي» يحمل في ذاته استخفافا

بهذا النوع من النقد، الذي فرض وجوده في الصحافة العربية، وكان لجريدة الأهرام «قصب السبق منذ ١٨٧٦»، والآن يرى أن واقعنا الثقافي العربي لم يفرز بعد مسرحا متقدما يولد منه نقد متقدم.

ولتكوين الناقد يرى أن الثقافة المتخصصة مهمة الناقد المسرحي وأن ثقافته العامة ليست أقل أهمية. إن النقد في نظره «لا ينهض إلا من خلال نهوض مسرحي، والنقد الصحافي جزء أساسي من العملية النقدية كله». إن النقد الصحافي «نقد مسرحي حقيقي ينشر في الصحافة، وهو لذلك يطوع أدواته، ويبسطها حتى تناسب وسيلة الاتصال التي يستخدمها دون أن يخلّ بالقواعد الأساسية للنقد».

وفي سؤاله «هل يوجد ناقد مسرحي مؤثر؟ يرى غسان المالح أنه «بالإضافة إلى مشاركة النقد في العملية الإبداعية، فإن النقد يقوم أيضا بعملية مركزية ثانية في إرساء القواعد السليمة لدراسة المسرح، فهو يقعّد، أي يستنبط القواعد، ويضع الأسس للممارسة اللاحقة والنقد اللاحق».

ويعتمد في هذا المنظور على أرسطو، ورولان بارت في تحديد مهام النقد في القراءة والتأثير، ويقترح مجموعة من التيمات التي يمكن أن يشتغل عليها الناقد العربي منها الاقتباس، والإعداد وجدواه، والمترجمات ودورها في الانفتاح على ما هو إنساني، ثم دور الاستفادة من التراث ودلالاته ذات العلاقة بالهوية والخصوصية والكرامة.

وهو عندما يريد فتح باب نقد النقد فإنه يدعو «ألا يحاسب الناقد المسرحي على ما اختار من موضوع، بل على كيف تعامل معه»، ويقول عن دور النقد المسرحي في الوطن العربي «إنه نقد هامشي يتناسب والدور الهامشي للمسرح في ثقافتنا، وللدور الهامشي للثقافة في حياتنا هذه بعض المهام التي يتوجب على الناقد المسرحي العربي أن ينهض بها، بالإضافة إلى ما ينهض به الناقد من مهام التعريف والتقويم والتوجيه». إن الفكرة الأساسية من هذه الدراسة هي أن «دور النقد المؤثر ليس في الجمهور وحده، بل في المجتمع».

وفي المحور نفسه تناول بول شاوول موضوع «النقد المسرحي الصحافي» متناولا سبعة محاور حددت منهاجه في تناول العلاقة بين النقد المسرحي والصحافة، وقد حددها في ظاهرة النقد المسرحي في الصحف في التيمات التالية: «الصحافة الثقافية والنقد المسرحي»، ثم «الناقد وسيط بين المسرح والجمهور» ثم «الناقد المسرحي شروطه ومتطلباته» ثم «إشكالية الكتابة النقدية الصحافية» ثم «فقدان المصطلح» و«الكتابة النقدية الصحافية والتيارات المسرحية» و«الكتابة النقدية الصحافية والتيارات النقدية الحديثة» و«نحو مرجعية في النقد الصحافي للمسرح».

ويؤكد أنه كي يقوم الناقد بمهامه عليه أن يكون متخصصا، وأن يكون حرا في ممارسة كتابته، وأن يكون ذا لغة نقدية مختصة بمصطلحاتها وتقنياتها، وأن

مشهد من مسرحية طار برزقه - الكويت

يرفض كل الاعتبارات غير النقدية، وأن يمارس عمله النقدي من دون انقطاعات، وأن تكون ممارسة العمل النقدي لا تقتصر على مشاهدة الأعمال المسرحية الموسمية، وإنما تشمل القراءة الدائمة والشغف الدائم بكل ما هو جديد.

## الجمهور متلقيا

في القسم الثاني من هذا الكتاب «الجمهور متلقيا» يقدم الدكتور خالد عبداللطيف رمضان القيمة المعنوية التي تميز جمهور المسرح باعتباره ركنا أساسيا في العملية المسرحية. وعن «طبيعة المتفرج العربي» كموضوع للدراسة يقف عند هذا المتلقي الاستثنائي، ليشير إلى أنه إضافة إلى كونه متلقيا، فهو شريك في العملية المسرحية يختلف عن المتلقي في باقي الألوان الأدبية والفنية.

إن وضعية هذا المتفرج في رأيه «تحتاج إلى دراسة علمية موضوعية متأنية للعروض المسرحية. وللجمهور لمعرفة طبيعته واتجاهاته والأشكال التي يفضلها، وهذا يحتاج إلى بحث ميداني وإلى الاستبيانات والإحصاءات، ومن ثم تحليل الأرقام لمعرفة اتجاهاتها ومدلولاتها».

في هذه الدراسة تتبع دور الرواد في إرساء مسرح عربي، وانتقل بعد ذلك إلى الحديث عن جهود المعاصرين، من توفيق الحكيم ويوسف إدريس إلى سعدالله ونوس، ودور الجماعات المسرحية في تأسيس هذا المسرح مع جماعة المسرح الاحتفالي في المغرب، وفرقة مسرح الحكواتي في لبنان، وجماعة مسرح الفوانيس، والسرادق في مصر. ولدراسة طبيعة الجمهور المتفرج أخذ نموذجه من الكويت كإجراء عملي قدم فيه مقاربته لخصوصيات هذا المتلقي الخليجي.

أما دراسة جلال الشرقاوي حول الجمهور فعنونها بـ «مدخل لدراسة الجمهور في المسرح المصري»، وفيها عاد إلى تعريف الفن، وقدم التعريف الواسع للكلمة أنه محاكاة للطبيعة، واسترجاع صورة الحياة، وإعادة ترتيبها، وعرض للعناصر التي تتعاون في رأيه في خلق العمل الفني بدءا من «تجربة ما» إلى «الوسائل والأدوات، إلى المستقبل (المشاهد أو المستمع)، وهو يعتبر الجمهور الضلع الثالث في المثلث الجمالي للعمل الفني، ثم يعرف بالمسرح، وبجمهوره، ويرى أن «المتفرجين ليسوا مجرد متقبلين أو متذوقين عاديين، بل إنهم في واقع الأمر ينشدون تحقيق ذواتهم الفردية والجمالية في المسرحية التي يتحولون بعد مشاهدتها إلى مبدعين وممثلين في وقت واحد». ويتحدث جلال الشرقاوي عن فنان المسرح، وجمهور المسرح، وموضوع المسرح كنص للقراءة، و«كيف خضع توفيق الحكيم لرغبة الجمهور وأصحاب الفرق المسرحية، شأنه شأن كثير من المؤلفين في الماضي والحاضر، إذ لم يكن أمامهم إلا أن يعالجوا الموضوعات التي تشغل الجمهور وتثير اهتمامه، أي المسائل الجارية».

وقد رجع في دراسته للجمهور إلى مؤتمر المسرح العربي الذي عقد بدار الأوبرا بالقاهرة في الفترة الممتدة من ٢٣ إلى ٢٥ مارس ١٩٦٩، وما طرحه توفيق الحكيم من قضايا هي في رأيه خصائص المسرح العربي: المسرح العربي وجمهوره، معوقات المسرح في العالم، التبادل الثقافي بين الدول العربية وبين مسارح العالم.

وبعدها تطرق إلى لغة المسرح، والانقسام بين النقاد حول مسألة الفصحى والعامة، وقد خلص إلى تقديم محاولة إيجاد خطة لدراسة الجمهور لخصها في تاريخ المسرح المصري، معتمدا على لغة الأرقام كأقوى مؤشر على علاقة العرض المسرحي بالجمهور، ومطالب هذا الجمهور النفسية والثقافية.

أما الدكتور عوني كرومي فقدم دراسة تحت عنوان: «الجمهور والمسرح: التجربة في العراق» وفيها أشار إلى أن مجال الاهتمام بالجمهور قضية متأخرة من تاريخ المسرح العالمي والمحلي، وذلك لوجود إشكالية كبيرة في نسبة عدد الرواد، مقارنة بالعدد السكاني، سواء أكان ذلك في المدينة أو في الريف. وحتى يجيب عن سؤاله: من هو المشاهد؟ عمد إلى تحديد نوع المشاهد الذي سيتحدث عنه، وعلاقته بفن المسرح، أي الاعتماد على دراسة هذا الجمهور ودوره في المسرح، وكذلك دور المسرح وعلاقته بالجمهور، وصولا إلى تنظيم جيد لاستخلاص آراء المشاهدين بالمسرح، وأهمية المشاهد وتأثيره في العملية المسرحية اعتمادا على تجربة فعلية تتمثل في العديد من المسرحيات التي أخرجها الدكتور عوني كرومي.

وقد حدد خصائص وأنواع الجمهور عموما، والجمهور المسرحي خصوصا، ثم علاقة المشاهد بالمسرح، ثم عملية المشاهد المسرحية، وموقف المشاهد داخل العرض، وموقف المشاهد من العرض، وتأثير العرض المسرحي في عملية المشاهدة، ودوافع المشاهدة عند الجمهور، والوسائل الكفيلة بتطوير عملية المشاهدة، وأسباب ابتعاد الجمهور عن المسرح، ثم البحث عن العلاقة بين الجمهور والفنان المسرحي تطبيقا.

أما موسى زينل موسى في دراسته الموسومة بـ «وسائل الاتصال وأثرها في الجمهور - الإذاعة والتلفزة» فيؤكد أهمية الجمهور ودوره في إنجاح العمل المسرحي، لأنه بجوار الكاتب المبدع والمخرج الخلاق، والممثل الرائع يظل الجمهور - في رأيه - حجر الزاوية لهذا النجاح.

وبالعودة إلى المكتبة العربية وجد أنها تزخر بالدراسات والأبحاث، وضعت أو ترجمت من الآداب الأخرى تتناول العمل المسرحي من جميع جوانبه الأدبية والفنية والتقنية، إلا أن موضوع الجمهور لم ينل حظه من الاهتمام من قبل الباحثين والدارسين، وقد رجع موسى زينل إلى تشكل هذا الجمهور، وتطرق إليها من عدة زوايا منها «مدى قدرة وسائل الاتصال الحديثة على تشكيل الذوق العام»، وتناول بالتحليل مسألة «الدراما الإذاعية والتلفزيون وصلتها بالمسرح»، واعتبر أن المسرح هو الأصل في جميع الأنواع الدرامية الحديثة بوسائطها المختلفة، وانتقل إلى موضوع «تأثير التلفزيون والإذاعة في إقبال الجمهور على المسرح»، وهو حين يعتبر المسرح أداة ثقافة وفكر وإبداع، فإنه يقوم بالكشف عن دور وسائل الاتصال في التعريف بالمسرح، وذلك في محور «البرامج الإذاعية والتلفزيونية الخاصة بالتعريف بالأعمال المسرحية» ويختم موسى زينل طرحه لموضوع الجمهور بالتعبير عن قلقه بشأن مستقبل المسرح.

## تقنيات تكوين الممثل المسرحي

هذا هو الكتاب الثاني من سلسلة أبحاث وتجارب، يضم دراسات أعمال الندوة الفكرية للمهرجان المسرحي الثاني للفرق المسرحية الأهلية في دول مجلس التعاون، التي عقدت في دولة قطر، قدم فيها الدكتور إبراهيم عبدالله غلوم دراسة مطولة مهمة تحت عنوان «تكوين الممثل المسرحي في مجتمعات الخليج العربي: دراسة في صيغة التكوين الفني للممثل / طبيعته، ومشكلاته الفنية والمجتمعية» عقب عليها الدكتور محمد حسن عبدالله.

في مدخل حديثه عن هذا التكوين يقر بأن «الممثل مركز الفعل المسرحي في العملية المسرحية، وأن الإبداع به يكتسب خصوصية لا يكتسبها عنصر آخر في العملية المسرحية، سواء على المستوى العالمي منذ ستانيسلافسكي وحتى مختبرات الإبداع الجماعي عند بيتر بروك وجروتوفسكي وتلاميذهما المنتشرين في شكل تجارب وجماعات». وقد ساق الباحث بعد عرضه لمكونات هذه القيمة ولأهمية القوة المؤثرة والمهيمنة في تحديد واقع الممثل عبر ظروف حصرها في ظروف واقعه الاجتماعي الشامل، وظروف واقعه المسرحي، وظروف تجربته الفردية.

ويرى أن التحديد المنطقي السليم لتجربة الممثل في الحركة المسرحية لدول الخليج تتحدد في مستويين، الأول تمثيل الواقع، والثاني تجريد الواقع.

وقد تتبع الدكتور إبراهيم غلوم البدايات الأولى في مسرح المدارس والأندية، وتطرق إلى نوع الممثل الذي يمثل هذه البدايات ونعته بـ «ممثل لا يكتشف الواقع: أما البدايات الثانية بالتمثيل المرتجل والمحاكاة ففيها ممثل يكتشف الواقع.

وعندما عاد إلى مسألة تكوين الممثل، وجد أن التمثيل المرتجل يرتكز على موضوعات مستمدة من مشكلات الواقع، بعدها حدد الأسس المستمرة للتمثيل المرتجل، متخذا من نموذج الفرق الأهلية موضوع الدراسة في محور «عن المسرح من الفرق الأهلية إلى وزارات الإعلام»، «فتحدث عن نماذج فردية الممثل، ومشكلات تكوين الممثل، والمشكلات الفنية والمجتمعية، وخرج من هذه الدراسة الموضوعية بخلاصات أساسية أهمها «أن التمثيل استجابة متميزة لفكرة العفوية في تمثيل الواقع بالوسائل التي تقتضيها العملية الطبيعية للتمثيل».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أما المخرج العراقي قاسم محمد فتناول موضوع «علاقة الممثل بالعرض المسرحي إخراجا وتأليفا» فيه رصد ما يعانيه المسرح العربي من مشاكل وأزمات في جوانب تكامله المتعددة. مثل مشكلة إعداد العناصر الفنية، وعلى رأسها إعداد الممثل، وتجديد أساليب عمله الأدائية وإخراجها من نمطيات متوارثة».

ومن هذا المنظور تناول مسألة العلاقة التكاملية المبدعة بين عناصر النص المسرحي عامة، وبين الممثل والمخرج والممثل خاصة «كطريق تؤدي إلى تكافؤ وتكامل وتفاعل هذه العناصر الأساسية وصولا إلى الهدف الأعلى».

وتأتي دعوته إلى تحرير الممثل من الوثيرة والميكانيكية كمكمل لحديثه عن العرض المسرحي الذي يعتبره شكلا من أشكال الاحتفال والاجتماع «يقيمه اثنان: الفنان والمتلقي، وفي حالة العرض المسرحي يقيمه الممثل والمشاهد». ويعتبر أن الإخراج هو إعادة تأليف النص وفق مكونات عرض مسرحي فيه المرئي والمسموع والمحسوس والملموس ضمن وحدات قوانين وأساليب الإخراج، سواء المتوارثة أو المستحدثة أو المبتكرة، ويرى أن وجود الممثل في العرض يعتبر ذاتيا وموضوعيا.

أما الدكتور عوني كرومي فتناول في دراسته «الأسس الإبداعية المستقبلية لتطوير التكوين الجسدي والفني عند الممثل: الحركة لغة الجسد».

ويعرض في هذه الدراسة أهمية الأبحاث التي أظهرت مكانة الممثل الاجتماعية، وعلاقة الممثل بالمؤلف أو المخرج أو الجمهور أو الناقد، ويذكر أهمية بعض المذكرات والسير الشخصية لكبار الممثلين الذين حاولوا تسليط الضوء على منهجهم وطريقة عملهم وأسلوب حياتهم وأسباب نجاحهم وتألقهم، والتمثيل بهذه الأهمية يبقى موضوعا مهما في الخطاب النقدي عنده، لأنه لم يعد يقتصر على الهواية أو الموهبة الذاتية في الإبداع، أو يقوم على ما يتوصل إليه الممثل من نتائج أو انطباعات في عمله المسرحي، وإنما تجاوز ذلك ليصبح جزءا من التخطيط أو التنظيم الاجتماعي الأكاديمي.

إن مهمة الممثل في نظره، تكمن في عرض الفعل والعمل البشريين، السلوك الاجتماعي والعلاقات الاجتماعية لحياة البشر المشتركة، وبهذا قدم الباحث نظرة عامة حول الأسس الإبداعية لعمل الممثل كمتعة، ووظيفة اجتماعية، وكخبرة، وإمكان التقمص، والمحاكاة، وقدرة الإنسان على التطهير من خلال التمثيل، والرغبة بوصفها المنبع الأساس للثقافة، وتحقيق الذات، وتحقيق الحرية.

وتناول الدكتور عوني كرومي مسألة التمرين لدى الممثل والارتجال والتكرار والإعادة والتذكر والمتخيلة والحركة في المسرح ودلالاتها العامة في المسرح، ثم الدلالات العامة للحركة في المسرح الحديث من خلال أعلام المسرح الحديث أنتونان أرتو، أبيا، ستانيسلافسكي، تايروف، برتولد بريشت، فاختاكوف.

إن أهمية ومستلزمات الحركة بالنسبة إلى الممثل والمسرح، كما يعرضها الدكتور كرومي، هي إيقاظ الشعور بالحركة، لأن الممثل هو الذي يقرر تتابع حركته. لأن الحركة تكشف عن كنه الإنسان. وعلى الممثل ألا يبالغ في حركاته. الحركة تعطي للشخصية قوة، ويجب ألا تحجب عمل الآخرين. الحركة الجيدة هي التي لا تتكرر، ويجب أن تكون متميزة حسب الشخصية والشكل والعمر والجنس والملابس والأرض. إن للحركة علاقة بالزمن وبالإيقاع. وبالتمثيل الإيمائي والشارة، وهذه في نظر الدكتور عوني كرومي الأسس الإبداعية لتطوير حضور الجسد في المسرح.

## المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

هذا الموضوع كان محور أشغال الندوة الفكرية الثالثة للمهرجان المسرحي للفرق المسرحية الأهلية في دول مجلس التعاون التي عقدت في أبوظبي ١٩٩٣، قدم فيها الدكتور سليمان الشطي ومحمد حسن عبدالله والدكتور ابراهيم عبدالله غلوم إحدى الإشكاليات الكبرى التي تعبر عن راهن الواقع المسرحي في الخليج العربي حاضرا ومستقبلا.

يضع الدكتور سليمان الشطي في دراسته التي عقب عليها الأستاذ أحمد عبدالحليم، أنواع الرهانات والإكراهات التي يعيشها مسرح الخليج، ويوضح نوع العلاقة بين المسرح والقضايا المصيرية، مؤكدا على وجود تلاق مفروض لا فكاك منه بين المسرح وقضاياه، وإلا فقد المسرح - في رأيه - إحدى ميزاته الأساسية وهي هذا الجدل بين الفني والأدبي والاجتماعي والسياسي.

إن المسرح كلما تعرض للمحاصرة كما يقول الباحث، وواجه الضغط وانتهاك الرقابة «طرحت مسألة الحرية، وحرية التعبير، التي لا خصم لها إلا الرقابة بأنواعها المختلفة». ولتسليط الأضواء على أنواع هذه الرقابة، وسلبياتها، بدأ بالحديث عن الفكر كرقيب من خلال التدخل باسم الأخلاق ومصالح الدولة، وعاد إلى أنواع المصادرة التي تصادر من المسرح حقه في الوجود، أو ترفض فكرة المسرح في المجتمع العربي، ورأى أن عناصر المصادر تكونت مع المحاربة لفكرة المسرح كنشاط ثقافي وفني.

بعدها تطرق الدكتور سلمان الشطي إلى هاجس الرقابة الرسمية، وكيف تشكلت الحركة المسرحية في كثير من دول الخليج تحت سمع وبصر وإدارة وإشراف وتخطيط من الإدارة الرسمية مباشرة، مما جعل معوقات كثيرة تحدد درجة التسامح أو الوعي عند من يتولى الإشراف الرسمي على هذا المسرح. وفي نظره «أن المسرح ولد مهيمنا عليه، ولم يستطع التحرر إلا قليلا وبوسائل فنية شتى وأطراف إدارية ملتوية».

أما عن الرقابة المباشرة، فحددها في حقيقتين، الأولى يمثلها نوع النشاط المسرحي تحت سيطرة وإشراف الدولة مباشرة، والحقيقة الثانية، تمثلها الرقابة على الأعمال الفنية التي تنتجها الفرق. وإضافة إلى هاتين الحقيقتين، قدم صورة أخرى، ونوعا آخر من أنواع الرقابة، وهي التي أسماها «رقابة السلطة لصالح عناصر الضغط»، التي تعتمد العقيدة الدينية، حيث يوجد المتلقي كأحد عناصر الضغط المؤثرة في حرية الكاتب، وهو متلق محكوم في الخليج بظروف بيئته ودرجات الوعي البعيدة عن تفهم أساسيات الفن المسرحي.

وعن «ضغوط النوازع الداخلية عند المبدع». فالفنان في رأيه يصير رقيب نفسه «يمارس ضغطا داخليا يحدد مسار تفكيره ويحد من حريته، فتتقلص مساحة الحرية عنده، وهذه في نظر الدكتور الشطي «الأخطر والأجدر بالانتباه إليه، لأنه صادر من المبدع نفسه». أما «مسألة الخروج من دائرة الحصار»، فهي في نظره ليست بمستحيلة، وهو ما بلورته الكتابة المسرحية الخليجية في الخليج العربي، حين لجأ الفنانون إلى وسائل متعددة للخروج من هذا المأزق، بالاعتماد على الرمز، والاستتار وراء التاريخ، وقذف القضية إلى الخارج أي «حدث في مجتمع آخر»، ثم هناك الخلط بين ما هو عربي وعالمي ومحلي اعتمادا على التمويه والتغيير. وأنهى دراسته بالتأكيد على أن المسرح في الخليج العربي يبقى مؤسسة اجتماعية رائدة لا يستطيع أحد التقليل من أهميتها أو يلغي دورها.

ويأخذ الدكتور محمد حسن عبدالله تيمة أخرى تتعلق بدراسته حول «المسرح الخليجي وتأثره بالتيارات المسرحية عربيا وعالميا»، وهي الدراسة التي عقب عليها الدكتور حمدي الجابري، وحول الموضوع والمنهج، وشكل مقاربة وجود مظاهر التأثير في الشكل وفي المضمون، يضع الباحث تحفظا أريد به التصريح على أنه في قراءته لهذه التأثيرات لن يعتمد على الجانب الإحصائي، وتحليل لغة الأرقام، بل إن المنهج الذي سيوظفه في التعامل مع قضايا هذه التأثيرات يجمع ما بين انتقاء الظواهر، وبين المقارنة بين الأعمال المسرحية، وتحليلها ونقدها بأسلوب موضوعي.

وابتعادا عن كل لبس، قد يؤدي إلى نتائج عكسية وغير دقيقة في القراءة، لم يرد الباحث المساواة بين التأثير العربي، والتأثير العالمي في المسرحية الخليجية، ذلك أن تعامل هذه المسرحية مع مسرحية عربية غير خليجية، يجعل النص المسرحي الخليجي لا يغادر إطاره الشامل، لأنه يبقى نصا باللغة نفسها».

إن النص المسرحي الخليجي فيه كثير من التأثير العربي والتأثير العالمي، «إذ إن متابعة ما يؤلف بالعربية، ويعرض على المسارح العربية أقرب وأيسر بالطبيعة من المسرحيات الأجنبية، أما بالنسبة إلى المسرحية العالمية، فإن تطلع مثقفي الخليج إلى التواصل مع حركة الأدب العالمي بدأ في وقت مبكر».

وعن التأثير العربي يتناول الدكتور محمد حسن عبدالله اعتماد الكتابة المسرحية الخليجية على المرجعية التراثية، وهو ما أسماه بـ «من عمق التاريخ»، حيث يجري الرجوع إلى «ألف ليلة وليلة»، طارحا بذلك مستويات الإعداد والمسرحة أثناء التكويت أو التقطير أو البحرنة.

أما عن تقنيات الإعداد فتتبع الكيفية التي جرى بها التعامل مع نصوص من التراث المسرحي العالمي والعربي في

المسرح الخليجي.. أجيال متعاقبة

مسرحية «بيت الدمية»، للكاتب النرويجي هنريك إبسن، التي أصبحت في الكويت على يد صقر الرشود تحت عنوان «المرة لعبة البيت»، ثم «الثمن» لأرثر ميللر التي أعدها عبدالعزيز السريع، واحتفظ باسمها الأصلي. ثم مسرحية «الجيران الذين شربوا القهوة»، قدمها ناجي الحاي عن مسرحية محمود دياب «الغرباء لا يشربون القهوة»، وهناك مسرحية «عطس فطس»، التي أعدها يوسف الخليل عن قصة عالمية لأنطون تشيخوف.

وعن بعض ألوان التأثير المنعكس لمسرحيات عالمية وعربية في النص المسرحي الخليجي توقف الباحث عند أعمال معينة فيها توجد مؤثرات أجنبية في الأسلوب وفي الظروف المميزة التي كونت عوالم هذه النصوص، منها مسرحية «البطيخ الأزرق» للكاتب السعودي محمد العثيم، ومسرحية «مدينة بلا عقول»، و«القادم» للكاتب الكويتي سليمان الحزامي، و«بودرياء، عريسات» للكاتب القطري حمد الرميحي.

وفي مداخلته الموسومة بـ «الواقع في صيغة المستقبل - نظرة في تجربة المسرح في الخليج»، يتناول الدكتور ابراهيم عبدالله غلوم حالة الخلل في النظر إلى مستقبل الثقافة العربية لأن معرفة هذا المستقبل لا تتأتى من دون إنجاز أساس في الواقع، «واستبار حقيقة الراهن». وهو لا يسعى إلى الذهاب إلى دراسة الواقع - كما يقول - «إلا بوصفه شرطا لمعرفة المستقبل».

والسؤال الذي طرحه حول المسرح الخليجي يدور حول المشكلة، والتجربة والمشاكل التي ظلت من دون حلول. السؤال هو: «كيف تتجلى مشكلة النظر إلى مستقبل التجربة المسرحية في الخليج العربي؟

من الستينيات من القرن الماضي إلى الآن، ظلت الأجوبة - في نظره - عالقة أو مؤجلة لغياب استجابة محددة على صعيد السياسة الثقافية الرسمية لدول الخليج، ومن هنا كما يقول الدكتور إبراهيم غلوم: إن «الحديث عن المستقبل مرهون بالافتعال، فإذا كنا لم نفرغ بعد من معالجة المشاكل الأساسية التي تسيطر على واقع التجربة المسرحية، وهي تشكل واقعا ثقيل الوطء، فكيف يجوز لنا أن نتحدث عن ذلك المستقبل الذي لم يأت بعد».

وقد طرح بعض المشكلات الجوهرية التي تتشكل في رأيه من ثنائية دائمة تتردد بينها صورة الحركة بين طرفين مكونين لصيغة الواقع/ المستقبل، حدد الأولى في «المسرح بين السياسة الرسمية والممارسة التطوعية»، وحدد المشكلة الثانية في «السلطة المسرحية بين الكلمة والصورة»، والمشكلة الثالثة في تيمة «بين الواقعي والتكنولوجي»، والرابعة في «بين صورة الخشبة وصورة التلفاز»، والخامسة في «بين نمط المغلق والنمط المفتوح».

وفي كل الأحوال، يقول الدكتور إبراهيم عبدالله غلوم «فإن معول احتمالات المستقبل لا يشترط استمرار النظر إلى الواقع بصيغة المستقبل فحسب، وإنما يشترط أن يؤمن المسرحيون جميعا بأنه لا توجد صيغة مسرحية أو مؤسسة مسرحية أو تشريعات خاصة بالمسرح صالحة لكل العصور، ولا يمكن أن نفترض صحة حل واحد منا لمشكلة الآخر، ولا بصحة ما يحدث بناء على ما حدث .. وقديما كان أرسطو يرى الحقيقي الموضوعي فيما يحدث وما يمكن أن يحدث» ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تُعد الخناجر العُمانية أحد الموروثات التراثية العديدة التي يتمتع بها الشعب العُماني، وقد أصبحت سمة بارزة في الشخصية العُمانية وجزءا أساسيا في الزي الوطني في كل موقع ومناسبة، إذ يعرف الخنجر بأنه الرمز أو الشعار الرسمي الوطني للسلطنة.
وإلى جانب ذلك، فإن الخناجر تشير إلى مقدرة العُمانيين على توظيف المعطيات البيئية وتحويلها إلى أشياء تنسجم مع طبيعة الشخصية العُمانية، في اعتزازها بتاريخها وحفاظها على أصالة السلوك العربي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

## الخنجر العُماني

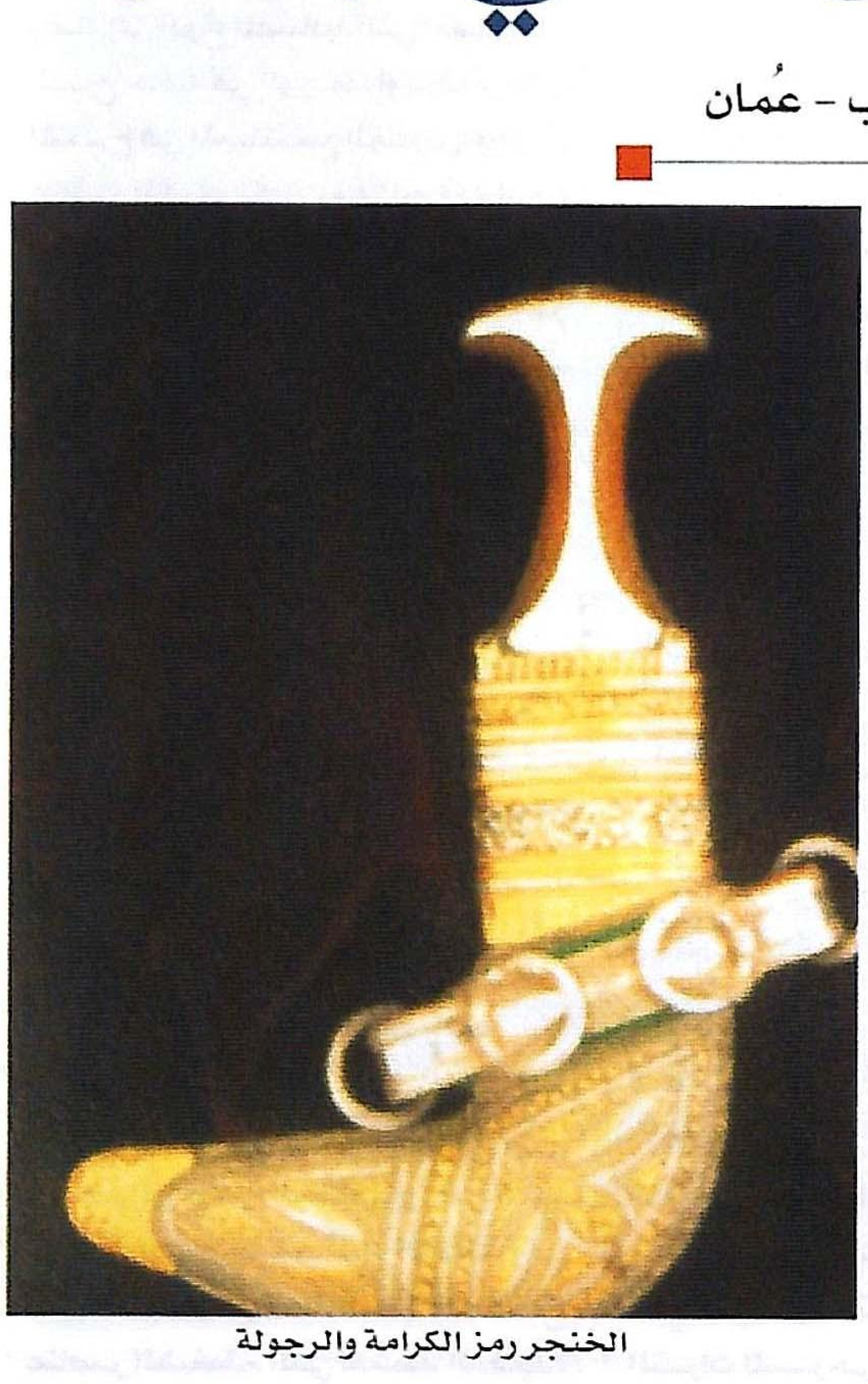
# موروث تراثي وإبداع فني وهوية وطنية

يوسف غريب - عُمان

يعتبر الخنجر العُماني بلونه الفضي الرائع وشكله الإبداعي رابطة التراث العريق ورمز الكرامة والرجولة للعُمانيين الذين لم يتخلوا عن تلك الهوية مع اختلاف الثقافات وتطور العصور، وبقي يشكل جزءا مهما من تراثهم الأصيل، وهو لهم الشعار اللامع البارز منذ مئات السنين وله المكانة العليا فيما بينهم، حيث غمده الفضي عليه زخارف بأشكال هندسية بارعة وجذابة المنظر ويشده إلى الوسط حزام ينسج بالفضة وعليه نقوش وزخارف فضية رائعة المنظر. وتلبس الخناجر العُمانية في المناسبات الاجتماعية والوطنية والاحتفالات الرسمية والخاصة.

والخنجر من الملامح العمانية التي تستمر المحافظة عليها، فيندر مشاهدة رجل عُماني لا يتمنطق خنجرا في حفل رسمي، ولا سيما لدى الوجهاء والأعيان، وفي المناسبات الوطنية والخاصة كعقد القران

أشكال متنوعة من الخناجر



الخنجر رمز الكرامة والرجولة

والزفاف والتكريم وغيرها. وإن كان الخنجر قديما يحمل أساسا للدفاع عن النفس، فإنه حاليا يعد من مقومات الأناقة ولوازم الوجاهة التي لا يستغنى عنها، فالعُماني يحرص على اقتنائها أو إهدائها كتحفة فنية رائعة.

وحسب العرف والتقاليد فإن الصبي يجري تقليده أو تشريفه بالخنجر عندما يبلغ مبلغ الرجال، فضلا عن أن الخنجر يصنع تقليديا ليتناسب مع مكانة مرتديه بشكل دقيق، وذلك حسب حجم جسم صاحبه وأسلوبه الشخصي في ارتداء الملابس، وجميع هذه التفاصيل يهتم بها صانع الخنجر أثناء قيامه بصنع وتشكيل الخنجر لمن يطلبه.

في الماضي كان العُمانيون يلبسون الخنجر فوق الدشداشة بشكل يومي لحماية أنفسهم، غير أنهم اليوم يلبسونه في المناسبات الرسمية والاحتفالات الشعبية الخاصة. ويلبس

الخنجر عادة مع حزام حول خاصرة الرجل. وعندما يلبس الرجل العُماني الخنجر فوق الدشداشة لا بد من أن يلبس مصرا أو عمامة، وهي تلف حول الرأس.

والخنجر حين يلبس يحزم بشال، والشال عبارة عن قطعة قماشية تلف حول خاصرة الرجل فيما يُلبس مصر متناسق في لونه مع لون الشال. وتلبس هذه الملابس في المناسبات الرسمية والخاصة مثل مناسبات الخطوبة وعقد القران. وفي معظم المناسبات الرسمية يلبس الرجل الخنجر مع الحزام فوق الدشداشة ومعهم المصر مع عباءة شفافة حوافها مزينة بخيوط ذهبية أو فضية وتسمى هذه العباءة باسم البشت.

## صناعة الخنجر

يمثل كل خنجر مهارة فنية فردية لمن صنعه يدويا من ممتهني الصناعات الحرفية الذين توارثوا تلك المهارة المتأصلة من آبائهم. كما توارث ممتهنو الصناعات الحرفية التفصيلات المعقدة لصناعة الخنجر من أجيال متعاقبة في مهارات الصناعات الحرفية كل في مجاله. أما اليوم فقد طوِّرت تلك الخبرات الفنية والمهارات وفق الأذواق المستحدثة والتكنولوجيا أيضا.

والخنجر يصنع من الفضة الخالصة التي كانت تستخلص من صهر النقود الفضية المتداولة قديما بعد فصل الحديد منها، وهي عملية دقيقة قد تستغرق أكثر من شهر، غير أن الوقت الأكبر كانت تستغرقه عملية النقش على صفائح الفضة. وتعتبر صناعة الخنجر العماني من أهم وأبرز الصناعات الحرفية بالسلطنة التي مازالت تشكل وجودا مميزا في كل المناسبات، ويعتبر الخنجر العُماني لوحة إبداع متكاملة ومتجانسة يتجلى الجمال في كل نقطة منها وتنطق بالإبهار من كل الزوايا، وكثيرا ما استوقفت السياح العرب والأجانب خلال زيارتهم للسلطنة للتأمل بفن وروعة الإبداع الذي صاغته الأنامل العُمانية لتقف احتراما وانبهارا لذلك الإبداع الذي أنجز هذه التحفة القيمة ذات الدلالة الواسعة، ولا استغراب في ذلك لأن صياغة الخنجر العُماني فعلا تتطلب الكثير من الجهد والوقت والدقة والمهارة، وكثيرا ما يحرص العديد من السياح على اقتناء الخنجر العُماني قبل العودة إلى بلادهم لتبقى معهم خير ذكرى وصورة تعكس مدى العطاء الذي أبدعته الأيادي العُمانية في مختلف المهن والحرف التقليدية.

الكثير من التفاصيل الدقيقة تنبع من كون العمل كله يجري يدويا، فتجد المتخصص في هذا المجال ينغمس في هذه الحرفة التقليدية بكل اهتمام وتركيز لأن كل الأجزاء تتسم بالدقة وتحتاج إلى مواصفات خاصة وتمييز بين الصناعات التي تختلف من صناعة إلى أخرى ومن شخص إلى آخر، حيث إن العُمانيين بمجرد ما يرون شكل الخنجر يميزون صناعته من أي منطقة وكذلك أي شخص صنعه. فالفنان العُماني يمارس مهنته وفق قوانين صارمة وقواعد مضبوطة حتى تبرز التحفة أخيرا بين أنامله تتحدث بكل لغات العالم وتنقل إلى العالم أجمع تراثا عريقا لشعب عنوان حياته الأصالة.

## أنواع الخناجر

الخناجر العُمانية ليست نوعا وشكلا واحدا، فهناك العديد من المسميات والأنواع، وذلك بحكم انتشار صناعة الخناجر في أجزاء عديدة من السلطنة، والتنافس بين صُناعها في إظهار مهاراتهم الفنية في نقش وزخرفة هذه الخناجر التي تحمل مميزات وخصوصيات كل منطقة، عبر الأشكال والأنواع التي تشتهر فيها.

ولكل نوع من الخناجر مميزاته المنفردة وخطوطه الخاصة به، التي تظهر في المقبض، أو القرن وهو أعلى جزء من الخنجر. فهناك النزواني الذي يتميز بكبر الحجم مقارنة بالصوري الذي تغرز في قرنه مسامير صغيرة على شكل نجمة أو متوازي أضلاع، وهناك أيضا الخنجر السعيدي الذي ينسب إلى العائلة المالكة والخنجر الصحاري وغيرها، والاختلاف يأتي من حجم وشكل الخنجر ونوع المعدن الذي يصنع منه أو يطلى به.

## مكونات الخنجر

ويتكون الخنجر العُماني في العادة من عدة أجزاء، تتمثل في:

القرن (المقبض) وهو الجزء العلوي أو المعجون أو القرن المكسو في بعض الأحيان بالفضة، وهذا الجزء يعد أغلى مكونات الخنجر، ويختلف من منطقة إلى أخرى، وأغلى المقابض ثمنا تلك المصنوعة من قرن الزراف أو الخرتيت.

أما الجزء الثاني فيعرف بالطوق وهو موضع النصلة (شفرة الخنجر) وتختلف من ناحية القوة والجودة وتعد من محددات قيمة وأهمية الخنجر.

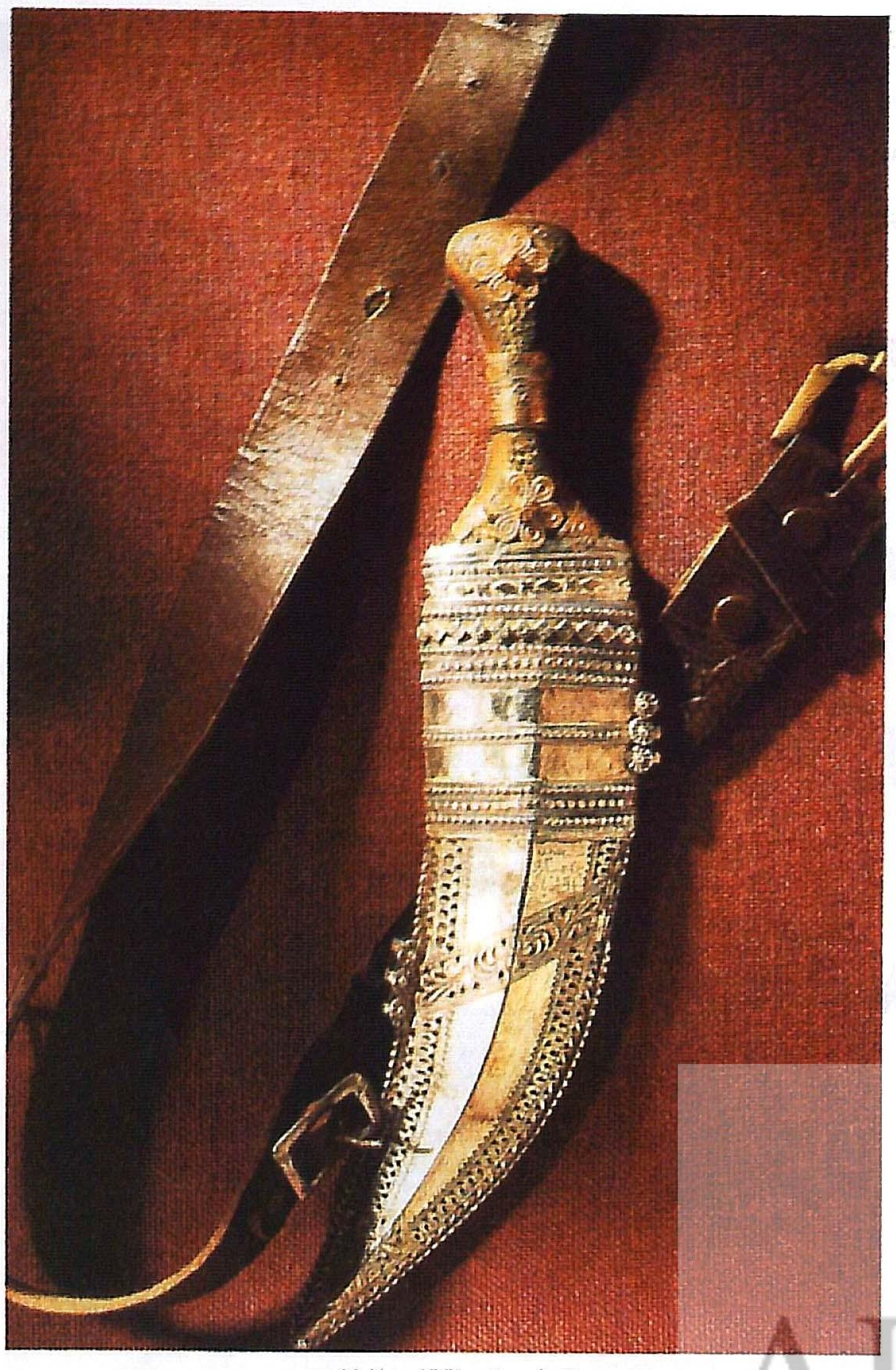
الصدر أو الطمس، وهو عبارة عن صفائح وأسلاك دقيقة ويكون مزخرفا بنقوش دقيقة من الفضة.

القطاعة (الغمد) وتمثل الجسد أو مغمد النصل، وغالبا ما تكون من الجلد المنقوش بأسلاك الفضة، أو أن تتكون من صفائح فضية مزخرفة بنقوش بديعة، وهي عبارة عن قطعة من الفضة المزركشة بنقوش ورسومات دقيقة جدا، في حين يُغطى الجزء الخلفي من الخنجر بالمخمل أو الصوف.

أما نطاق الخنجر العُماني، فإنه يصنع عادة من الجلد المزين بأسلاك فضية وفقا لطول النطاق وبأسلوب دقيق ينم عن مهارة الصانع.

والنصلة وهي «شفرة الخنجر» تختلف من ناحية القوة والجودة ونجد مقتني الخناجر ينافسون بجودة النصلة وقوتها من حيث لو ضربت بها أخرى قطعتها أو أحدثت بها تشققات وخدوشا فتنال النصلة بذلك التميز، وتبقى في المكانة العالية حتى ولو غيَّر صاحبها الخنجر فيضع النصلة في الخنجر الجديد اعتزازا بجودتها.

أما صدر الخنجر الذي هو «أعلى الغمد»، وهو عادة ما يكون مزخرفا بنقوش فضية تصل إلى الجزء الأخير من الخنجر وهو القطاعة (غمد النصلة)، فيعتبر الأكثر جاذبية في الخنجر من حيث مظهره الرائع الجميل الذي يكون مطعما بخيوط فضية.



نقوش متميزة تزين الخنجر

والخنجر العُماني بشكله الرائع المتكامل تكمن قيمته وتميزه بالقرن والنصلة والقطاعة والصدر ومن ثم الطوق (أسفل المقبض). وهناك قول سائد بين العُمانيين في وصف الخنجر حيث وصفوه بأنه «زينة وخزينة» في آن واحد، وهم يولون الخنجر أهمية كبيرة حيث إنه يعتبر لديهم عنوانا للأصالة والانتماء، وكان ومازال معهم الحاضر الدائم في كل المناسبات، وعلى ذلك نجد أن الكبار يحرصون كل الحرص على تعريف أبنائهم بأهمية الخنجر وكيفية اقتنائه وارتدائه، حتى أن البعض منهم يقدمه كهدية لابنه، ويبدأ الصغار منذ نعومة أظفارهم اقتناء وارتداء الخنجر في مختلف المناسبات.

وعن «القطاعة» فإنها تصنع من الجلد العُماني الذي يستجلب من نزوى وبهلاء، أما الفضيات فكانت تأتي من دبي بدولة الإمارات العربية المتحدة بجانب الفضة، ولكن الآن تكون الصناعة بالفضة العُمانية، فهي موجودة في السلطنة وبكثرة، كما أن الاستيراد الآن قليل ونادر، وأما عن القرون المستخدمة في صناعة الخنجر فهي قرن الزرافة وقرن العاج الأبيض والصندل، حيث إن القرن يميز الخناجر العُمانية من ناحية المنظر والجودة، وكذلك من ناحية السعر، فالخنجر بقرن الزرافة هو أجود أنواع الخناجر العُمانية وأغلاها سعرا ويكون الطلب عليه أكثر من غيره.

وعن صناعة حزام الخنجر فإن صناعته تكون من الجلد وينقش بالزخارف والزركشات الفضية ويأخذ من الوقت ٢٠ يوما بعمل اليد الواحدة، أما عن النصلة فكانت تستورد في السبعينيات من دبي، ولكن الآن أصبحت متوافرة في صلالة وابراء وسناو، فالنصلة كذلك تعطي الخنجر المكانة المميزة بجانب القطاعة، فقيمة بعض النصل ٥ ريالات وبعضها تصل قيمته إلى ٢٠٠ ريال.

## نقش الخنجر

وهناك طريقتان لنقش الخنجر هما:

النقش بالقلع: ويُستخدم مسمار دقيق لنقش الصفيحة الفضية حيث يتطلب ذلك صبرا ومهارة لتظهر النقوش كعمل فني متقن.

نقش التكاسير: وهو الطريقة الثانية وفيها يستخدم الصائلي خيوط الفضة في تزيين الخنجر، وهذه من الأمور المستحدثة في صياغة الخنجر.

## أسعار الخناجر

وتتفاوت أسعار الخناجر بدرجة كبيرة، ويتوقف ذلك على عناصر مختلفة، من أهمها المواد المستخدمة في صناعتها والمجهود الفني لزخرفتها، ومن ثم يصل سعر بعضها إلى نحو ثلاثة آلاف ريال عُماني، في حين يصل ثمن البعض الآخر إلى أربعمائة ريال عُماني، أو أقل من ذلك أحيانا ◆

خنجر من الفضة الخالصة

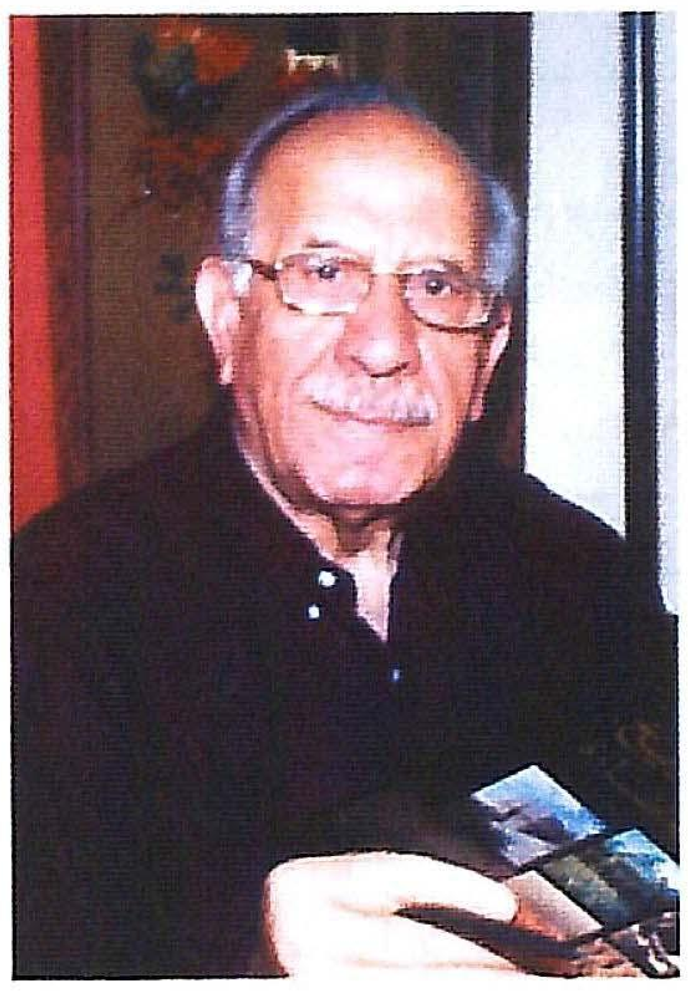
زخرفة يدوية تميز الخنجر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يبرز اسمه في مقدمة الكوكبة التي جندت فكرها وعملها البحثي الدائب للكشف عن كنوز التراث العربي الإسلامي، والتصدي لحملات التشويه والحط من الدور الحضاري المهم للأمة العربية. إنه الدكتور عفيف البهنسي الذي أثرى المكتبة العربية بما يزيد عن ستين مؤلفا ومرجعا بحثيا، لإضاءة وجوه الحضارة الإسلامية، وقدم الدراسات الموثقة للدفاع عن الهوية القومية، فكان جديرا بما يحاط به من تكريم وتقدير على المستويين العربي والدولي.

## قدم ستين كتابا في الفن والتراث

# الدكتور عفيف البهنسي: نهضة العرب تبدأ بتمسكهم بالهوية القومية والتراثية



محمد مروان مراد - سوريا

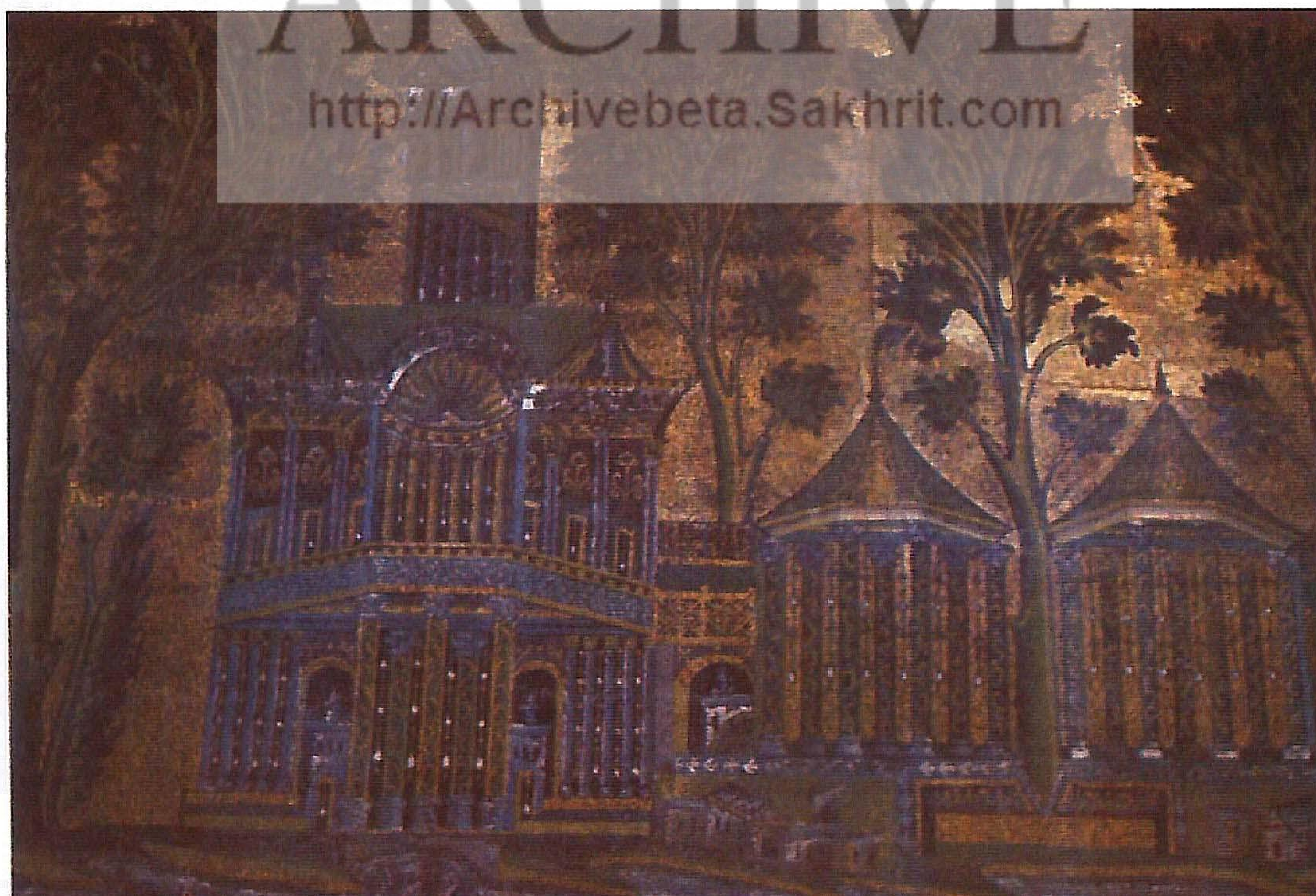
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

استغرقت رحلة الدكتور البهنسي في محراب الفكر قرابة نصف قرن من الزمان، توقف فيها عند محطات عديدة، وحين يعود بنا إلى أولى تلك المحطات نتعرف إلى بدايات المرحلة:

- ولدت بأحد أحياء «الصالحية» بدمشق، وهي منطقة شعبية عريقة، وفيها تلقيت تعليمي الابتدائي والثانوي وتابعت دراستي الجامعية بكلية الحقوق على رغم أن ميولي كانت دوما الكتابة والرسم والموسيقى، وبعد تخرجي سافرت إلى باريس، وانتسبت إلى مدرسة «اللوفر» وهي مدرسة خاصة بتاريخ الفنون، وهناك تعرفت إلى مجموعة من الأساتذة المتخصصين، وبدأت أول خطوة في طريق تاريخ الفن والعمارة، وقد بهرتني أعمال عمالقة الانطباعيين، كما استحوذت على فكري شواهد التراث الإسلامي، ففي معهد الفنون والآثار بشارع «ميشيليه» في باريس، حيث تابعت دراستي، عثرت على أرقى مؤلفات المستشرقين حول الفن الإسلامي، من عمارة ونقش وزخرفة وخط، وهو ما دفعني إلى التعمق أكثر في أسرار الفن. وبعد نيلي شهادة دكتوراه الدولة في فلسفة الفن الإسلامي، وعودتي إلى الوطن، تنقلت بين عدد من المراكز الإدارية التي ساعدتني في أداء رسالتي الفنية، سواء حين كنت مديرا للفنون الجميلة، أو مؤسسا لكلية الفنون الجميلة، أو مديرا عاما للآثار والمتاحف، وقد ساعدني ذلك على نقل أفكاري إلى حيز الواقع، كذلك عكفت على التأليف، فنشرت مجموعة من المؤلفات نافت على ٦٠ كتابا مرجعيا طبعت في عدد من العواصم العربية، وترجمت إلى الإنكليزية والفرنسية، دارت حول ما أطلقت عليه اسم «الجمالية» كتعبير عن فلسفة الفن، مثل كتابي: «جمالية الفن الإسلامي» في سلسلة «عالم المعرفة» الذي أصبح مرجعا للباحثين في مجالات الفن العربي- الإسلامي.

**خلال مسيرتك الحافلة ما الهدف الذي سعيت لتحقيقه، وقدر لك أن تنجزه فعلا؟**

كان نصب عيني دوما سؤال: من نحن؟ وإلى أي مدى نريد أن نحقق أهدافا كبيرة فيما يتعلق بنهضتنا؟ وكنت أعلم بأن النهضة لا تتجلى في ميدان السياسة فقط، بل تبدأ بالثقافة مع التمسك بالهوية القومية، والهوية التراثية، والخطوة الأولى في هذا المجال: العودة إلى الكنوز التي تركها الأجداد، وكان أن عشت خلال عملي مديرا للآثار والمتاحف لمدة زادت عن عشرين عاما، ذلك الهاجس، ورافقت كل المكتشفات التي أسفرت عنها الحفريات في مناطق عديدة من سوريا، وأذكر أني أشرفت على نقل معرض ضخم بلغ التأمين عليه ١٠٠ مليون دولار، من اليابان إلى أمريكا عبر أوروبا، وطاف في سبع وثلاثين مدينة كبيرة خلال عشر سنوات، تحت عنوان «الفن والآثار في سوريا خلال عشرة آلاف عام»، وقدم المعرض نماذج مشرقة للحضارة العريقة التي كانت مناطق عدة في سوريا مهدا لها، وحث الجمهور الحاشد على السؤال: من هي سوريا، التي تقدم هذا الفن الجميل الناضج خلال عشرة آلاف عام، أي في الوقت الذي لم تكن فيه أوروبا، ولا الغرب كله معروفين.



موزاييك داخل الجامع الأموي - سوريا

**تؤكد في دراستك أن هناك علم جمال عربيا، بمواصفات محددة، فما تلك المواصفات؟**

الجمال في مفهومه العربي لا يقوم على مقاييس الجمال الإنساني الرياضي (الإغريقي) كما حدده «أفلاطون» في «فلسفة الفن»، بل على مقاييس مطلقة، تتجلى في الخروج عن الطبيعة، وعدم الخضوع للواقع المادي، ويرى علماء الجمال أن الفن العربي الروحاني النزعة، المتحرر من تأثير الواقع، هو فن حديث خرج عن القاعدة والقانون، إن الفن العربي بكل صوره سواء أكان نمنمة تزين ملحمة أو ديوانا، أو تصويرا إيضاحيا، نشأ عن فكر إبداعي يرفض التبعية، ويسعى نحو الرؤية الذاتية المتفردة القائمة على حذف العناصر الهامشية، وتقديم الصورة بعيدا عن المحسنات البديعية والبلاغة المصطنعة والقواعد التي تفرض نفسها على الفنان.

إن فلسفة الجمال العربي هي فلسفة روحانية وليست رياضية، وتقوم على مقاييس مطلقة وليست نسبية، وتسعى للتعبير عن المثل، سواء في التشكيل أو العمارة، والفن العربي بعد هذا هو فن الحياة، ففي كل الأشياء والأدوات والأزياء فن، السجادة والمصباح والسيف والمنمنمة هي فنون إبداعية رفيعة، ومن ثم فإن العمل الفني وكذلك التذوق يقوم على الحدس وليس على الإدراك العقلي.

**كان هدفك من البحث في جمالية الفن العربي الإسلامي والشخصية المستقلة للإبداع العربي ملامح فلسفية تساعد على التأصيل، فما هذا التأصيل في نظرك؟**

من المعلوم أن فننا الحديث اليوم، هو وليد التيارات الغربية، وجل فنانينا العرب يتبعون مدارس غربية بحكم دراستهم في البلدان الأجنبية، ونحن نبحث عن فن يكمل مسيرة الحركة الفنية العريقة، فن متصل وغير مبتور، فن أصيل وليس دخيلا هجينا، ولهذا لا بد لنا من توضيح ملامح شخصية الفن العربي، وذلك عن طريق تقديم التراث المعماري والتصويري وتحليله، وعن طريق تحديد مصطلحاته العربية، وتخليصها من العجمة والرطانة، ثم عن طريق توضيح أبعاد الجمالية العربية، من خلال آراء المفكرين القدماء وبخاصة أبو حيان التوحيدي.

**تلح في بحوثك ومقالاتك على أن تحديد سمات حضارة أمة ما، يبدأ من تحديد خصائص عمارتها، فما خصائص العمارة العربية الإسلامية؟**

العمارة وعاء حضاري، وهي شكل الحضارة المرئي والمجسد، وهوية مدينة ما، أو مجتمع ما، تتضح من خلال شكل العمارة، فالمدينة القديمة التي تدخر التاريخ، لا تزال على رغم هرمها وفقرها المادي، أقوى وأصدق تعبيرا عن الشخصية الحضارية لساكنيها، ومن هنا فإن

دعوتنا لحماية المدينة القديمة وصيانة نسيجها المعماري، هي دعوة لحماية هذه الشخصية الحضارية المجسدة.

وكما نرى فإن الهجانة تجتاح طابع المدن العربية الحديثة، حتى أننا لم نعد نميز بينها وبين أي مدينة أجنبية حديثة، ونبحث عبثا وراء المشهد الحضاري لمدينتنا الحديثة عن شخصيتنا القومية، فلا نعثر عليها أبدا، وهكذا نعيش غربة في مدينتنا... تأمل كيف تتراص العمارات العالية جنبا إلى جنب مع العمارات القزمية بلا تنسيق أو تنظيم، وكيف تتناثر الحدائق في فراغات غير متوازنة مع كثافة العمارات في وسط المدينة وضواحيها، تجد أننا أمام مشهد لا يعبر عن مدينتنا الجميلة، وهويتنا المتميزة، ثم أدر نظرتك إلى مدن فاس والقيروان وحلب تجد بيوتا متداخلة تكون نسيجا ملتحما في مستوى واحد، هو أخفض من مستوى المآذن المهيمنة وحدها على مشهد المدينة... هنا ترى مدينة هادئة متلاحمة هي المدينة العربية التي يعيش فيها الناس بالتحام وتواضع وأمن وراحة، يحتضنهم فردوس حقيقي، حيث باحات البيوت الرحيبة المعطرة بروائح الياسمين والفل والنارنج، وحيث رذاذ الماء الرقراق يموسق الفضاء، ويلحن هذا السكون الوجدي الخاشع إلى الحق المطلق.

**كيف نعود إلى التراث بعدما غاب الفن العربي الإسلامي طويلا عن ساحة الاهتمام العالمي؟**

من المؤكد أن الفن العربي الإسلامي لم يغب عن الساحة العالمية، فمعارض هذا الفن تقام يوميا في عواصم العالم، وروائعه المتألقة لا تزال قبلة الأنظار، تتطلع لاقتنائها المتاحف والمراكز الفنية الراقية، وأؤكد لك بأن تدريس هذا الفن في باريس وكامبردج وهارفارد واكسفورد، تاريخا وفلسفة، هو أوسع وأكبر من أي دراسة تجري في أي جامعة عربية أو إسلامية، وأضيف بأن المؤلفات والمراجع التي كتبها المؤرخون والفلاسفة والنقاد عن الفن العربي الإسلامي باللغات العالمية لا تزال وحدها المرجع لكل باحث.. في حين أن عددها باللغة العربية ضئيل جدا، وفي البداية لم نقرأ إلا ترجمات لهذه المؤلفات الأجنبية، ومن هنا فإن هدف بحثنا عن التراث اليوم هو ردم القطيعة التي حدثت بين الفن الحديث وبين الفن العربي الأصيل، الذي آمن بأهميته الباحثون في العالم، ومن ثم إيصاله إلى المكانة المرموقة التي يستحقها، إن التيار المعاصر المتمسك بهويته العربية قادر على أن يحتل مستوى عاليا متميزا، ونحن نقرأ هذا في دراسات كثيرة لكتاب الغرب.

**إلى جانب اهتمامك بالفن وعلم الجمال، شغلك التراث المعماري العربي الإسلامي فأعطيته سنوات من فكرك وجهدك، أمضيتها في البحث والدراسة.. فماذا كانت محصلة هذه البحوث؟**

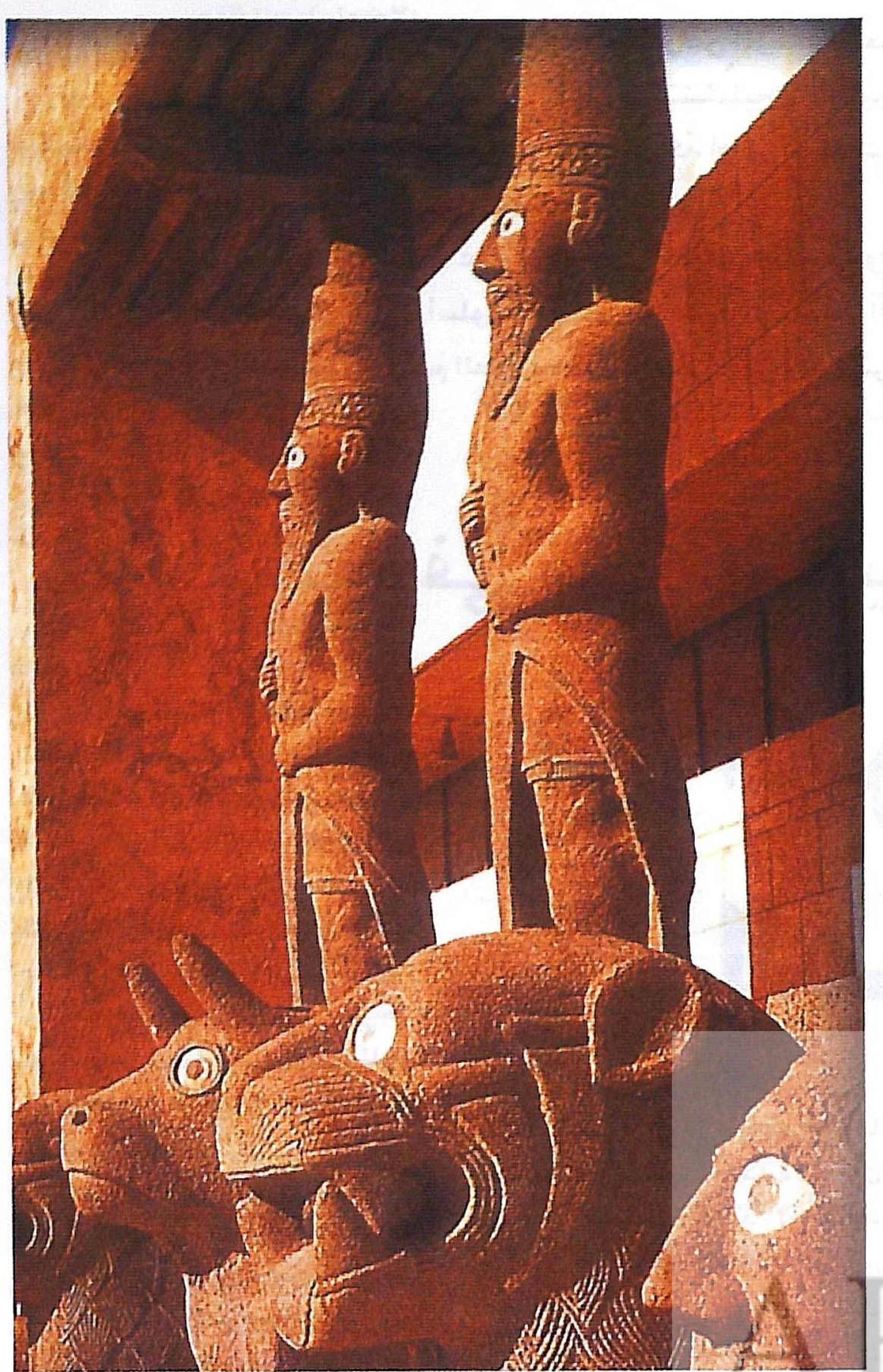
رافقت في عقدي السبعينيات والثمانينيات من القرن الماضي بعثات تنقيب عالمية متعددة، شمل نشاطها منطقة الغمر في وادي الفرات، حيث جرى العمل - قبيل البدء ببناء سد الفرات - في أكثر من مائة موقع، عثر فيها على آثار كثيرة بالغة القيمة يعود بعضها إلى عشرة آلاف عام، إضافة إلى بعثات أخرى نفذت حفريات علمية في مواقع مهمة، كما في موقع «إيبلا»، واكتشفت مكتبات تضم ألواحا طينية منقوشة بالكتابة القديمة، استطاع العلماء من خلالها استقراء التاريخ الصحيح للعالم القديم، وقد أثار ذلك حفيظة التوراتيين الذين وجدوا في هذه الألواح قصة التاريخ والحضارة مختلفة تماما عما ورد في كتاب «العهد القديم» - التوراة- كذلك عثر في موقع آخر على أقدم موقع سكني يعود إلى الألف الثامن قبل الميلاد، وعثر على أقدم أبجدية في أوغاريت، وعلى أقدم اللهجات العربية مكتوبة بالخط المسماري، وعلى أقدم نوتة موسيقية سابقة للمدرج السباعي الفيثاغورثي اليوناني بألف عام، إضافة إلى وجود العقيدة السماوية في تلك المنطقة منذ آلاف السنين.

**وكيف جرت حماية هذه المكتشفات الأثرية الثمينة، لتقديمها للعالم بوجهها التاريخي المتألق؟**

جرى إنشاء ما يزيد عن ثلاثين متحفا في سوريا، جمعت فيها اللقى الأثرية التي لا يزال المنقبون يعثرون عليها في مواقع كثيرة من البلاد، وجرى ترميم العشرات من الأوابد الأثرية القديمة مثل مدينة «أفاميا» و«الرقة»، إضافة إلى تسجيل العمائر والمباني المهمة في السجلات الدولية لليونسكو، بهدف حمايتها من العبث والتعدي، ونذكر بفخر إنشاء متاحف للفسيفساء، وللطب والعلوم عند العرب، ومتحف للخط العربي، مع تأسيس كلية للفنون بجامعة دمشق، ومراكز للفنون في محافظات القطر، ومعاهد للفنون والآثار، ومركز للتوثيق.. ويتخرج من هذه المعاهد والمراكز كل عام عشرات الخبراء والمتخصصين الذين يجندون في مهمات الحفاظ على التراث المعماري وصيانته، وعرض وجوهه الجميلة بأساليب علمية وفنية راقية.

**وأسأل الدكتور عفيف البهنسي، عما يردده إعلام العدو الصهيوني من مزاعم حول المكتشفات الأثرية في القدس وأريحا، والوجود الإسرائيلي عبر التاريخ، فيجيب:**

قام علماء صهاينة بإجراء تنقيبات عديدة في القدس وأريحا، ونشروا نتائج عملهم عن محصلة اكتشافاتهم، بهدف تأكيد الوجود الإسرائيلي في فلسطين، وقمت من جانبي باستقراء دراسات ١٧ عالما في الفترة ما بين ١٩٦٧-١٩٩٩، ونشرت بحثي الموثق في مجلة «وجهات نظر»، مؤكدا أن أيا من أولئك العلماء لم يكتشف أي أثر للهيكل أو أي أثر آخر يبرهن عن وجود مدينة «داود». بل أكثر من هذا، لم يتوصلوا حتى إلى مجرد عمود يمكن أن ينسب إلى ما قبل القرن الثاني الميلادي - أي في العصر الروماني، الذي ساد في المنطقة - وهذا الإقرار العلمي له خطورته البالغة، لأن العدو الصهيوني يقيم كيانه على أسطورة تاريخية مدعمة بأفكار توراتية، علما بأن التوراة المتداولة هي توراة مكتوبة خلال أربعة قرون من قبل أحبار اليهود، علينا إذن أن نقوم بعرض هذه الحقيقة للآخرين بأسلوب علمي، يفضح مزاعم الصهاينة، ويدعم حججنا في نضالنا لتثبيت حقوقنا وتأكيد عدالة مطالبنا.


حضارة مصر الأقدم

**إن العالم يعيش اليوم في جو مشحون بالقلق والأزمات الملتهبة، ومن جديد تجد المنطقة العربية - بوجه خاص - نفسها بؤرة للأطماع الاستعمارية، فكيف ترى سبيل الخلاص والنجاة من الطوفان المقبل؟**

يبقى الحوار الحضاري طريق الخلاص أمام البشر، وأمام المثقفين بشكل خاص، وهو الموضوع الذي يشغلني فعلا، وقد أتيحت لي الفرص لأطلع جيدا على الحضارة في المنطقة العربية قبل الإسلام وبعده، ولهذا أشعر بقدرتي على أن أستغل هذه الخلفية الحضارية لتحقيق الحوار مع الغرب الذي يؤمن بعراقة التاريخ في منطقتنا، ولكنه يحتاج إلى وسيلة لتعريفه بتراثنا.. وهذه الوسيلة هي الحوار، الذي يتجلى في تقديم الكتاب الجيد باللغة الأكثر عالمية، أو بأكثر من لغة وبجميع وسائل الاتصال الحديثة.. إنني متهم حاليا بنقل مؤلفاتي إلى اللغات العالمية لاحتوائها على كثير من المعلومات التاريخية والحضارية الموثقة، التي تساعد على تحقيق الحوار والتواصل، ومن جانب آخر فإن القائلين بصراع الحضارات أثبتوا أنهم يجهلون فعلا ماذا تعني الحضارة العربية، وعلينا أن نقدم ثبتا موثقا بهذه الحضارة، لكي ينقلب الصراع إلى حوار، وينقلب العدو إلى صديق، لأن الإنسان عدو ما يجهل، فلا بد أن نزيل هذه الجهالة لتقديم أقصى ما نستطيع من التعريف، سواء عن طريق المعارض الضخمة أو عن طريق الكتابة والترجمة أو وسائل الاتصال الحديثة. إن مسألة الحوار صارت أساسية في تصحيح كثير من المواقف التي يمكن أن تفكك العرى الإنسانية بين شعوب العالم، نحن نرفض هذا التفكيك ونؤمن بالعالمية كتصحيح للعولمة، لأن العالمية بحسب مفهومها، هي فضاء رحب تعيش فيه سائر الأمم، وتتفاعل فيه كل الثقافات بعيدا عن التسلط والهيمنة ◆

فنون تراثية قديمة تؤكد أصالة الحضارة العربية الإسلامية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يأتي هذا الكتاب الصادر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بدعم من وزارة الثقافة الأردنية، ضمن مشروع جاد وطليعي، بدأه رئيس رابطة الفنانين التشكيليين الأردنيين (سابقا) الفنان والناقد التشكيلي محمد العامري، للبحث في صلب التجربة التشكيلية في الأردن، فكان موضوع «الجرافيك» أولى المحطات التي يتوقف عندها، خصوصا أن هذا الفن أصبح يحظى بمكانة مرموقة عربيا وعالميا من بين فنون التشكيل المختلفة.

ويشتمل الكتاب على دراسة في الجوانب التقنية والعلمية لفن الجرافيك، بالإضافة إلى مقاربات نقدية حول الجرافيكيين الأردنيين الذين كون كل منهم أسلوبه الخاص به، بدءا من أولئك الذين ينتمون إلى جيل الرواد، وانتهاء بالجيل الشاب الذي يحاول أبناؤه اجتراح طريق جديدة في عالم الفن، تحمل ملامحهم ورؤاهم التي يتبنونها.

## بدأ في نهاية الستينيات على يد الأمريكي بول لينغرن

# فن الجرافيك في الأردن الماضي والحاضر

هيا صالح - الأردن

يشير العامري في مقدمة الكتاب إلى أنه لم يتطرق في المقاربات النقدية إلى الجانب التاريخي، بل آثر أن يكون النص النقدي منطلقا بشكل أساسي من النص البصري نفسه، حيث يخضعه للتحليل والتأويل، ويتفحصه ضمن أدوات منهجية علمية، تعتمد على اللغة البصرية بعيدا عن الكتابة الأدبية.

وتعود بدايات فن الجرافيك في الأردن، إلى نهاية الستينيات من القرن الماضي، حيث لم يكن هذا الفن قد عرف وانتشر قبل ذلك، بسبب عدم توافر الأدوات التقنية المتعلقة به، حتى كانت البداية على يد الأمريكي بول لينغرن الذي أشرف على دورة في فن الحفر، أقامها المركز الثقافي الأمريكي (١٩٦٨ - ١٩٦٩). وعلى رغم الظروف الصعبة، وعدم وجود آلة طابعة في ذلك الحين، فإن الفنانين الأردنيين أفادوا من هذه الدورة وغيرها من الدورات اللاحقة، واستطاعوا إنجاز المحفورة اليدوية مثل «الخشب، المونوبرنت، الكلوتايب، واللينيوليوم». وقد اشترك في الدورات التي أشرف عليها فنانون أجانب، الفنانون الشباب آنذاك: رفيق اللحام، عفاف عرفات، دعد التل، سعاد ملحس، وآردا كهيان وآخرون غيرهم، ليكونوا بذلك بمنزلة البذرة التي أسست لفن الحفر أردنيا.

وكان أول معرض للحفر ذلك الذي أقامه رفيق اللحام في المركز الثقافي الأمريكي بعمان (١٩٦٩)، وضم ستا وعشرين محفورة متنوعة، ليبدأ هذا الفن بالتطور منذ عقد السبعينيات، بعد أن جرى إيفاد عدد من الطلاب الأردنيين لدراسته في دول أخرى كإيطاليا وروسيا والعراق ولبنان ومصر، ثم تأسيس قسم الفنون في جامعة اليرموك، واهتمام مجموعة من المؤسسات الخاصة والعامة في إثراء الحركة التشكيلية الأردنية ورفدها بما يساهم في إغنائها، كدارة الفنون التابعة لمؤسسة عبد الحميد شومان، والمتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة، ومعهد الفنون الجميلة، ورابطة الفنانين التشكيليين الأردنيين.

كل ذلك، انعكس على نوعية العمل الجرافيكي المنجز، كما توافرت التقنيات والمراسم والمدربون، والتثاقف مع التجارب العربية والعالمية في هذا المجال، فضلا عن استجلاب الأميرة الفنانة وجدان علي لآلة حديثة في الطباعة، وضعت في محترف الجرافيك بدارة الفنون لتكون تحت تصرف الفنانين الأردنيين والعرب.

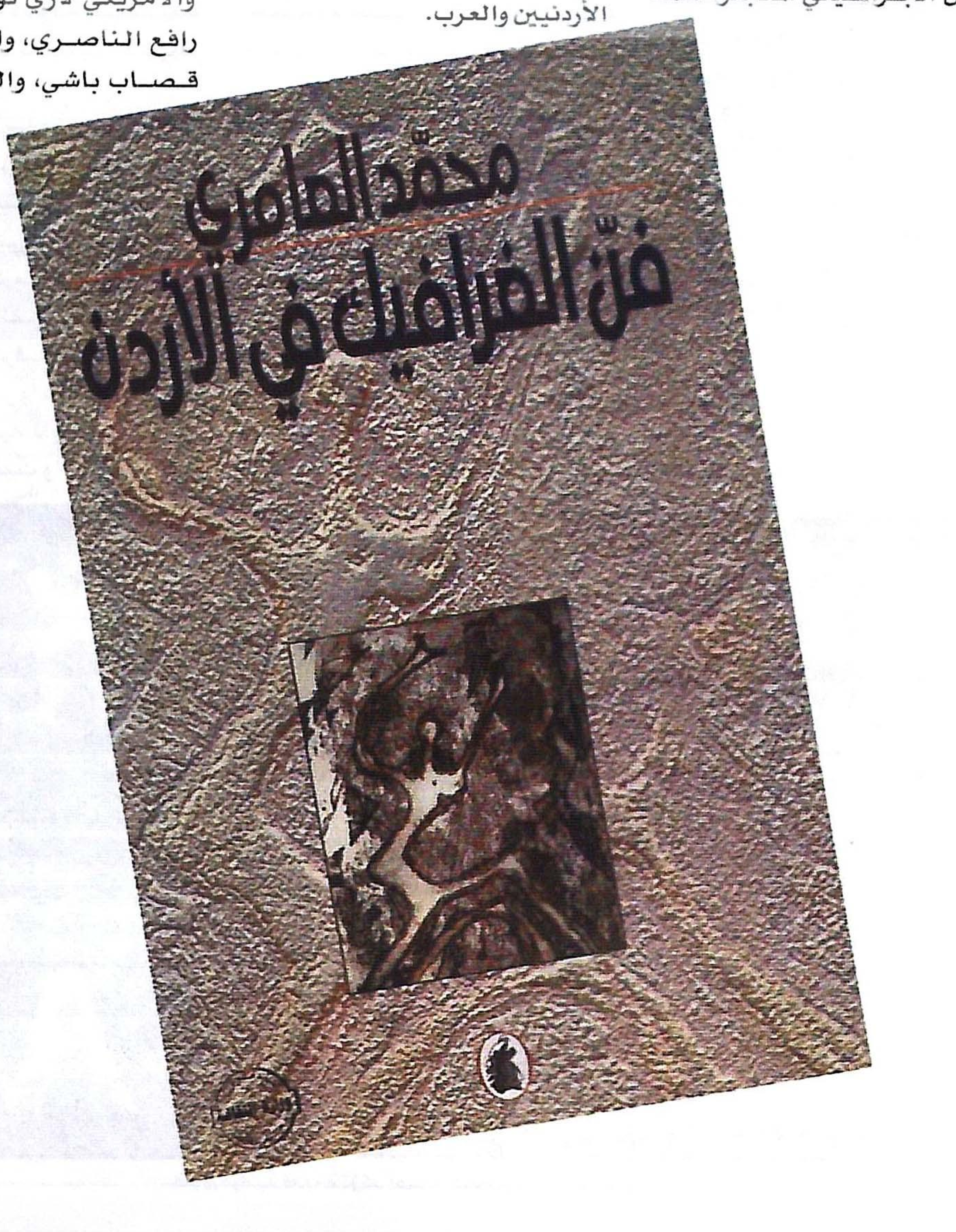
وعند الحديث عن تطور فن الجرافيك في الأردن، فإن دارة الفنون -بلا أدنى شك- لها اليد الطولى في ذلك، عبر إقامتها مجموعة من الدورات المتخصصة منذ بدايات عقد التسعينيات، أشرف عليها فنانون عالميون كبار، من مثل الإيطالي لورنزو فوندا، والأمريكي لاري توماس، والعراقي رافع الناصري، والسوري مروان قصاب باشي، والسوداني راشد ذياب، وغيرهم، كما أنشأت الدارة أكاديمية للفنون الجميلة انتسب إليها فنانون كثر من دول عربية مختلفة، مما أدى إلى نشر فن الجرافيك على نطاق أوسع.

ويؤكد العامري أن فن الحفر في الأردن استطاع أن ينال اعترافا دوليا، من خلال مشاركاته في التظاهرات الدولية والعربية؛ فقد فاز رفيق اللحام بالميدالية الذهبية والجائزة الأولى في فن الحفر من بينالي المحبة (١٩٩٥)، وفازت رجوة بنت علي بالجائزة الثالثة في بينالي الشارقة، وفاز د.خالد خريس بجائزة خوان ميرو بإسبانيا، وفاز محمد أبو زريق بالجائزة الثالثة لفن الحفر في بينالي المحبة (١٩٩٩).

ويتوقف العامري، في أحد فصول كتابه، عند «الكمبيوتجراف»، وهو مصطلح يشير إلى استخدام الكمبيوتر لمصلحة فن الجرافيك، من خلال برامج متطورة وذات تقنية عالية، حيث برز عدد من الفنانين الأردنيين الذين لجأوا إلى هذه التقنية في أعمالهم، كزهير أبو شايب، نادر سمارة، محمد نصر الله.

فأبو شايب مثلا، أنجز كثيرا من المطبوعات عبر شاشة الكمبيوتر، مجتهدا في إيجاد حساسيات بصرية في ما ينجزه، ومتخذا من الجسد الأنثوي محورا رئيسا لموضوعاته، حيث يبدو الجسد وكأنه مجموعة من الخيوط المحلوجة والمتداخلة ضمن نظام تشابكي معقد، مما يضعنا أمام عدة أقنعة للمطبوعة الواحدة، يحتاج الكشف عن ملامحها إلى تنقيب بصري في داخل المساحة الواحدة، لتقترب تجربته من تجربة الفنان بولوك.

أما سمارة، فيلجأ إلى تحويل رؤاه التشكيلية إلى مساحات إلكترونية مجردة، تظهر من خلالها التشابكات بين العناصر والإشارات، مشيرة إلى إمكانات الآلة التقنوية، ومدى تطويعها



لمصلحة الفن الحديث. وسمارة تأسيسا على هذا الأمر، إنما يبني ويهدم ويؤسس لخطاب جرافيكي متميز يعبر عن وعيه الشديد بمتطلبات اللوحة الجرافيكية من حيث التصميم والبناء، خصوصا أنه ينتج لوحته مباشرة عبر الشاشة، وكأنه يرسم على قماشة.

وتنطلق المجموعة، التي تتشكل من رائد قاقيش وخالد الطرزي وسمر الطرزي، من عدة مرتكزات هي: الفن باستخدام الحاسوب كمادة وليس كأداة، والأسلوب القصصي في التعبير عن اللوحات، وعرض العمل الفني من خلال مواد جديدة، والعمل الجماعي بواسطة التخاطر الفكري عبر تكنولوجيا الكمبيوتر.

ولم يترك محمد نصر الله - بحسب العامري - جهاز الكمبيوتر ليتحكم في عواطفه وأحاسيسه، بل طوعه لخدمة عمله الجرافيكي، فظلت العناصر المطروحة لديه قريبة من وجدانه الذي كان، ولا يزال، على تماس حقيقي معه.

ويقدم الفنان محمد العامري قراءات نقدية في لوحات عدد من الفنانين الأردنيين، بدءا من أحمد نعواش الذي يعتبر من الفنانين الأوائل الذين ساهموا في إثراء الحركة التشكيلية في الأردن، والذي يعتمد على عناصر مختلفة في بناء عمله الجرافيكي، منها: عنصر الشكل وتحطيمه، اختزال الشكل وتبسيطه، العلاقة بين الشكل والسطح، الاتصالات العضوية بين الأشكال المطروحة وقوة التعبير، والحركة في اللوحة واتجاهاتها. ومن خلال هذه العناصر استطاع نعواش أن ينسج لوحة خاصة به تعبر عن الحالة الإبداعية التي يتعايش معها، خصوصا الشكل الذي يبدو ذا خصوصيات تعبيرية وعضوية.

> ”أقام الفنان رفيق اللحام أول معرض للحفر عام ١٩٦٩ في المركز الثقافي الأمريكي بعمان، ليبدأ بعدها تطور هذا الفن بإيفاد طلاب أردنيين لدراسته في الخارج وتأسيس قسم للفنون في جامعة اليرموك“

أما الأميرة وجدان علي، فقد استطاعت أن تعي وتستوعب إمكانات الحرف العربي الجمالية، فوظفته داخل اللوحة الفنية والجرافيكية على حد سواء، بحيث أصبح عملِها الجرافيكي معادلا موضوعيا لأعمال الرسم لديها. وهي تسعى من خلال أعمالها إلى تأصيل الاتجاه الحروفي لديها، مستفيدة من الأفكار الجديدة والمتطورة، وداعية إلى العودة للجذور كضرورة حضارية، من خلال التحرر الإيجابي من التبعية الفنية.

وقد أنجز الفنان خالد خريس طبعات متعددة أثناء إقامته في إسبانيا، شكلت الملمح الحقيقي لتجربته الجرافيكية، حيث جرب معظم التقنيات الطباعية ضمن حساسيات مختلفة مثل «الطبعات الحجرية، تقنية السكرين، الحفر على المعدن والمواد المختلفة، المزاوجة بين التقنيات، السلك سكرين، المنوبرنت..»، وتمحورت أعماله حول الحرف والشكل الإنساني، النقوش الميثولوجية (الأنباط)، الفضاء الهندسي (الزخارف)، المخطوطات السحرية، والإشارات التي تعد كل واحدة منها بمنزلة كائن يتحرك في ممرات اللوحة وخدوشها.

وتعد الفنانة فخر النساء زيد - كما يرى العامري - فنانة ظواهرية لا تؤمن بنمطية المدرسة الفنية الواحدة، فهي دائمة البحث والتحول من اتجاه إلى آخر، في محاولة منها لإشباع أفكارها المتمردة، فكل مرحلة لها خصوصيتها النفسية والتقنية على حد سواء. وتعيد الفنانة قراءة طقوسها الصوفية ضمن منظور ذاتي يعبر عن ثوابت راسخة لديها، فهي لا تؤمن برسم الأشكال الظاهرة للعيان، بل تذهب إلى الغوص في المكنون النفسي للشكل، وكأنها تنبش في دواخل الكائن النفسية والانفعالية.

وأفاد الفنان عدنان الشريف من إقامته في الخارج، واحتكاكه بالوسط الفني العالمي، إذ يولي أهمية خاصة للتصميم داخل عمله الجرافيكي، ويشتغل على تقسيم العمل داخل مساحات هندسية منسجمة ومقطعة ذات تراكيب فنية مدروسة ومحسوبة، ويشكل الهاجس الشخصي لديه محورا رئيسا في أعماله الجرافيكية، عبر مزجه بين التشخيصية والتجريدية في آن واحد.

ويتابع الفنان محمد العامري تناوله لأبرز فناني الجرافيك في الأردن، مثل محمد أبو زريق الذي أنجز أعمالا محفورة على الزينك واللينوليوم والمازونايت والمنوبرنت، وتجاوز ذلك إلى اجتهاداته التقنية الشخصية من خلال مطالعاته المستمرة في هذا المجال. ومثل غازي انعيم الذي ركز في تجربته على الجانب السياسي والخطاب الثوري، فشملت ملصقاته الجرافيكية المقاومة والثورة على الظلم، وهنالك أيضا يوسف الصرايرة الذي اتخذ من الوجه الإنساني (البورتريه) عنصرا أساسيا في إنجاز لوحته الطباعية، وتميزت أشغاله بدقة الخط ومتانته، معتمدا على المرجعية النحتية الرومانية في مواصفات الشكل. وفي السياق نفسه يذكر رمزي السيد الذي استطاع أن يوظف قدراته لخدمة الموضوعة الوطنية، محاولا التعبير عن المأساة الفلسطينية بكل أبعادها السياسية والاجتماعية من اضطهاد وعزلة ونضال وثورة.

وتخصص الفنان حسني أبو كريم بشكل أساسي في فن الطباعة الحجرية (الليثوغراف)، وجعل من الهم السياسي أساسا لموضوعاته المطروحة، وظل المكان الأساسي لديه هو المخيّم، والموضوعة المحفزة هي الثورة ضد الاضطهاد والظلم.

واشتغل الفنان ياسر دويك من خلال مسارين، الأول: الحروفية والكولاج الجرافيكي، والثاني: التجريدية، كاشفا عن تجربة حداثية متطورة ضمن مفاهيم جديدة تجريبية، متمردا على النظام الجرافيكي السائد بإدخال الكولاج على الطبعات من خلال الحذف والإضافة والتقطيع، ومستخدما المربع والمثلث كمنظومات حركية من خلال تكرار الوحدات الهندسية على السطح.

أما الفنانة نعمت الناصر، فتكاد تكون إحدى الفنانات القلائل اللائي تخصصن في فن الحفر كأداة للتعبير عن هواجسها الفنية، فلم تترك تقنية إلا ولجأت إليها، ممتلكة الأدوات الأولى في التعبير عن العناصر الرئيسية: البيئة والتجريدية والواقعية الرمزية والبناء المعماري القديم.

ويتحدث العامري أيضا عن منى السعودي، رفيق اللحام، توفيق السيد، سامر الطباع، عزيز عمورة، خالد حجازي، عرفات النعيم، حسين دعسة، جلال عريقات، قبل أن يخص الجرافيكيين الجدد (جيل التسعينيات) بفصل خاص من الكتاب، مؤكدا أن المتحف الوطني ودارة الفنون ومعهد الفنون الجميلة ساهمت بتحفيزهم للعمل الجرافيكي، وتوفير المناخ المناسب لهم، عبر توفير المحترفات وآلة الطباعة، والورق والمعدن والأحماض والرولات. ويشير العامري في هذا السياق إلى تجارب رجوة بنت علي، خيري حرز الله، أحمد صبيح، شيرين عودة، دعاء اشتيوي، كمال أبو حلاوة، إيمان عودة، سؤدد الرفاعي، محمد أبو عزيز، أحلام نوفل، جمال بداوي، وعمر العامري ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفنون جريدة

المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

قسيمة اشتراك

السيد رئيس تحرير جريدة الفنون «المحترم»

تحية طيبة وبعد، أرجو قبول اشتراكي في جريدة الفنون، وإرسالها على العنوان الموضح أدناه:

الاسم: ...........................................

العنوان/ص. ب ......... المدينة: ............. الدولة: ............ هاتف/العمل ............ المنزل: ..............

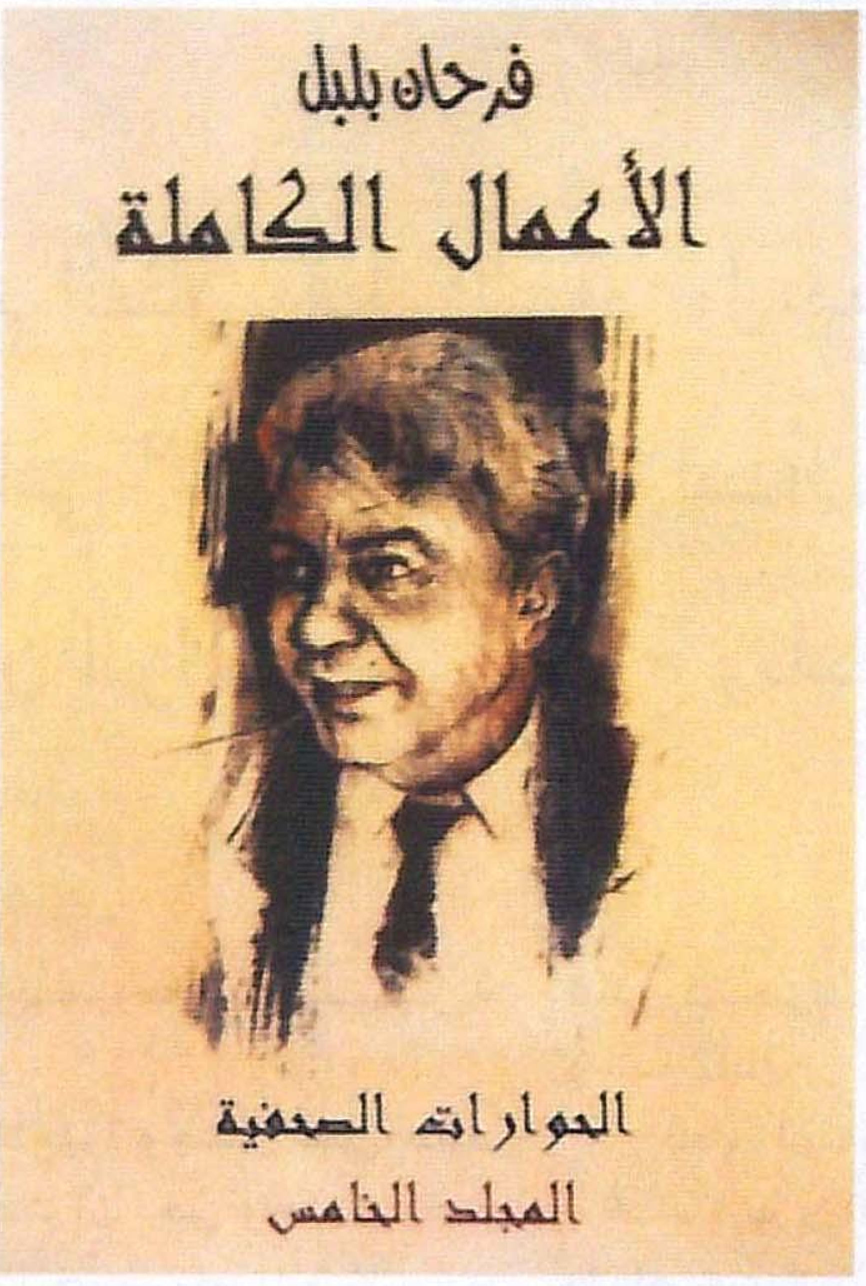
| معلومات عن الاشتراك ومدته | | قيمة الاشتراك | | | | نوع الاشتراك | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ☐ اشتراك جديد<br>☐ تجديد اشتراك<br>☐ سنة<br>☐ سنتان | | ■ دولة الكويت:<br>أفراد : ٨ د. ك<br>مؤسسات : ١٢ د.ك | ■ الدول العربية:<br>أفراد: ٢٤ دولارا أمريكيا<br>مؤسسات: ٣٦ دولارا أمريكيا | ■ خارج الوطن العربي<br>أفراد : ٣٦ دولارا أمريكيا<br>مؤسسات: ٤٨ دولارا أمريكيا | | ☐ أفراد<br>☐ مؤسسات | |

تصدر الشيكات باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

ترسل القسيمة مرفقة بقيمة الاشتراك على العنوان التالي: جريدة الفنون
- المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب -
ص.ب ٢٨٦١٣ - الصفاة الرمز البريدي ١٣١٤٧ - هاتف : ٢٤٢٠١٩٩ - ٠٠٩٦٥
- فاكس ٢٤٣١٥٩٤ - ٠٠٩٦٥

استكمل الكاتب والمخرج المسرحي الفنان فرحان بلبل إصدار سلسلة الأعمال الكاملة بالمجلد الخامس الذي تضمن مجموعة مختارة من الحوارات الصحفية التي أجريت معه خلال مسيرته الفنية التي امتدت أكثر من ثلاثين عاما من العمل الفني الجاد والدؤوب قضاها في العمل المسرحي كاتبا ومخرجا لفرقة المسرح العمالي بمدينة حمص السورية.

والمجلد الخامس توج الأعمال المسرحية التي أنجزها للكبار والصغار حيث تضمنت الأجزاء الأربعة السابقة المسرحيات التي كتبها وأعدها للمسرح عن نصوص عربية وأجنبية اعتبارا من عام ١٩٦٩ وإلى عام ٢٠٠٢. وفي هذه الفترة التي تزيد عن ثلاثين عاما، كان الكتاب العرب ينغمسون في قضية خطيرة شغلتهم طوال أعوامها العنيفة وهي قضية تأصيل المسرح العربي وتمثلت في خلق الدراما العربية.




## ضم الحوارات الصحفية التي أجريت معه

# كتاب يوثق مسيرة الكاتب والمخرج المسرحي فرحان بلبل

عبدالحكيم مرزوق - سوريا

قد تنوعت أساليب الكتاب العرب في تأصيل المسرح وخلق الدراما العربية مما أعطى مسرحهم تنوعا كبيرا في الموضوعات وطرق البناء الدرامي.

وفرحان بلبل هو واحد من الكتاب العرب الذين قدموا نصوصهم وهم يضعون في أذهانهم مجموعة من الاعتبارات الفنية والجمالية والفكرية والاجتماعية التي تساهم في خلق الدراما العربية، وقد التزم بهذه الاعتبارات في جميع النصوص التي كتبها والتي أعدها، ولذلك نجد في مسرحياته التي كتبها تنوعا في الأساليب والموضوعات فقد اتكأ على التراث العربي حينا وعلى الحياة المعاصرة حينا آخر، وشغلته هموم الوطن العربي كما شغله تقديم النص الأدبي المحكم البناء، كما نجد في مسرحياته التي أعدها عن نصوص عربية وأجنبية محاولة لتطويع النص العربي المعد لمتطلبات الدراما القوية ومحاولة لجعل النص الأجنبي ينسجم من طبيعة العصر الذي نعيشه ومع طبيعة الدراما العربية التي ان اتكأت على اصول الدراما عموما فإنها تخاطب الجمهور العربي في شتى بقاع الأرض العربية.

وقد كتب فرحان بلبل المسرحية الطويلة ذات الفصول الثلاثة أو الفصلين، كما كتب المسرحية القصيرة ذات الفصل الواحد، وكتب للأطفال كما كتب للكبار، وقد وردت المسرحيات حسب تاريخ الكتابة وتضمنت الأجزاء الثلاثة الأولى المسرحيات التي كتبها للكبار وللأطفال، وتضمن الجزء الرابع المسرحيات التي أعدها عن المسرح العالمي، حيث يوضح الكاتب الإعداد بأنه تطويع النص المسرحي لشروط الزمان والبيئة في مكان العرض المسرحي العربي، مشيرا إلى أن الأصل فيه المحافظة على الخط الأساسي لحكاية المسرحية ورفع ما هو خاص بزمان ومكان الكاتب من النص ومكان المشاهد العربي، وبهذا الشكل يصبح الإعداد تأليفا جديدا معتمدا على نص قديم وهو أمر شائع ومعروف في جميع آداب الأمم والشعوب منذ أقدم العصور وهو وجه من أوجه الاستفادة من التراث الإنساني.

وفي المجلد الخامس من أعمال فرحان بلبل الكاملة نجد أهم الحوارات واللقاءات الصحفية التي أجراها معه مراسلون ومندوبون عن مجموعة الصحف والمجلات السورية العربية وهي تبدأ منذ عام ١٩٧٢ باعتباره فنانا شابا وتنتهي في أواخر عام ٢٠٠٢ وهو يتحدث عن المسرح السوري والعربي مع أجياله الشابة الجديدة.

وفي هذه الفترة التي تمتد على مدى ثلاثين عاما قام فرحان بلبل بإنشاء فرقة المسرح العمالي بحمص وقدم من خلالها أعماله المسرحية كاتبا ومخرجا، وكانت هذه الفرقة محرضا لإنشاء المسرح العمالي في سوريا وهو مسرح رائد في الوطن العربي كله.

وقد رصد فرحان بلبل التغير الواسع للمسرح العربي ولفرقة المسرح العمالي في الأفكار والأساليب وذلك من خلال حواراته مع الصحافة رصدا دقيقا ومتتابعا، كما كان يلاحق خفايا الصناعة المسرحية في بناء النص والعرض، وكان في الوقت نفسه يحمل وجهة نظره الفكرية والفنية فيما يجري على ساحة المسرح السوري والعربي، وبذلك كانت هذه الحوارات تأريخا وتقييما ورصدا لأكثر المفاهيم النقدية والتجارب الفنية التي عرفها المسرح خلال الأعوام الثلاثين التي جرت فيها هذه الحوارات، وبذلك يمكن للدارس أو الباحث في تاريخ المسرح السوري والعربي أن يجد في متابعتها صورة عن تطور فرقة المسرح العمالي بحمص وتطور المسرح السوري بشكل عام.

وقد تضمن المجلد الخامس فهرسا لأهم وأبرز الموضوعات التي دارت حولها الحوارات، مع الإشارة إلى رقم الصفحة، وثبتا بأسماء الصحف والمجلات التي دارت فيها هذه الحوارات، وثبتا بأسماء المحاورين.

ومن أسماء المحاورين: إبراهيم الجرادي - أكرم اليوسف - أمينة عباس - بندر عبدالحميد - تهامة الجندي - جمال آدم - حيدر علي - ديانا جبور - رياض نعسان آغا - سحبان سواح - سعد هادي - سمير الحكيم - عبدالحليم المسعودي - عبدالحكيم مرزوق - عبدالخالق محفوض - عبدالرحمن عمار - عبدالكريم عمرين - عبدالله أبو هيف - عبدالله حكم - علا الشافعي - عمار أحمد حامد - عمار الكسان - عمار مصارع - عواد علي - فاتن محمد علي - فاروق صبري - قمر الزمان علوش - ماهر الخولي - محمد الفهد - ممدوح السكاف - موسى عاصي - ناديا صباغ - نبيل ملحم - نبيه الأسعد نهلة السوسو - هيثم الخواجة.

وفي حديث خاص أوضح الفنان فرحان بلبل أنه يقوم بجمع المقالات التي نشرت حول عروض فرقة المسرح العمالي بحمص منذ عملها الأول حتى عملها الأخير مع ذكر أسماء المشاركين في كل عرض. وبهذا الشكل سوف نقدم وثيقة تاريخية لا عن عروض فرقة المسرح العمالي بحمص فحسب، بل عن الاتجاهات الفكرية والنقدية والجمالية التي كانت سائدة في المسرح السوري ونقده طوال أكثر من ثلاثين عاما. ولنلمس من خلال متابعة هذه المقالات تطور الفكر النقدي والجمالي والسياسي والاجتماعي الذي واكب الحياة والمجتمع والفن في سوريا.

وفيما إذا كان يدق «ناقوس الخطر» وينبه الفنانين إلى أهمية التوثيق يقول: إنني أذكرهم بضرورة وأهمية توثيق ثقافتنا ومسرحنا بشكل عام حتى يكون لنا تراث تتوارثه الأجيال، كما تفعل بقية الأمم، وبهذا التوثيق والتأريخ لا ينشأ الجيل الجديد من نقطة الصفر، بل من النقطة التي انتهى إليها الجيل الذي سبقه ◆

## وكلاء توزيع جريدة «الفنون»

**دولة الكويت:**
شركة المجموعة الكويتية للنشر والتوزيع
شارع جابر المبارك - بناية التجارية العقارية
ص. ب 29126 - الرمز البريدي 13150
ت 2405321 - 2417810/11 فاكس 2417809

**دولة الإمارات العربية المتحدة:**
شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع
دبي، ت: 97142666115 - فاكس: 2666126
ص. ب 60499 دبي

**المملكة العربية السعودية:**
الشركة السعودية للتوزيع
الإدارة العامة - شارع الملك فهد (الستين سابقا) - ص. ب 13195
جدة 21493 ت 6530909 - فاكس 6533191

**الجمهورية العربية السورية:**
المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات
سوريا - دمشق ص.ب 12035(9631)
ت - 2127797 فاكس 2122532

**جمهورية مصر العربية:**
مؤسسة الأهرام للتوزيع
شارع الجلاء رقم 88 - القاهرة
ت - 5796326 فاكس 7703196

**المملكة المغربية:**
الشركة العربية الأفريقية للتوزيع والنشر والصحافة
(سبريس) - زنقة سجلماسة الدار البيضاء 70
ت 22249200 فاكس 22249214 (212)

**دولة تونس:**
الشركة التونسية للصحافة
تونس - ص. ب 4422
ت - 322499 فاكس - 323004 (21671)

**دولة لبنان:**
شركة الشرق الأوسط للتوزيع
ص. ب 11/6400 بيروت 11001/2220
ت - 487999 فاكس - 488882 (9611)

**دولة اليمن:**
القائد للتوزيع والنشر - ص. ب 3084
ت - 3201901/2/3 فاكس 3201909/7 (967)

**المملكة الأردنية الهاشمية:**
وكالة التوزيع الأردنية - عمان ص.ب 375 عمان - 11118 - ت - 5358855 فاكس 5337733 (9626)

**مملكة البحرين:**
مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف
ص. ب 224/ المنامة - البحرين
ت 294000 - فاكس 290580 (973)

**سلطنة عمان:**
المتحدة لخدمة وسائل الإعلام
مسقط ص. ب 3305 - روي الرمز البريدي 112
ت 700896 - 788344 فاكس 706512

**دولة قطر:**
دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع
الدوحة ص. ب 3488 - قطر
ت 4661695 فاكس 4661865 (974)

**دولة فلسطين:**
وكالة الشرق الأوسط للتوزيع
القدس/ شارع صلاح الدين 19
ص. ب 19098 ت 2343954 فاكس 2343955

**دولة السودان:**
مركز الدراسات السودانية
الخرطوم ص. ب 1441 ت 488631 (24911)
فاكس 362159 (24913)

**نيويورك:**
MEDIA MARKETING RESEARCHING
25 - 2551 SI AVENUE LONG ISLAND
CITY NY - 11101 TEL - 4725488
1718 - 4725493 FAX

**لندن:**
UNIVERSAL PRESS& MARKETING LIMITED - POWER ROAD. LONDON W 4SPY.
TEL 020 8742 3344 - FAX: 2081421280

**تم التنضيد والتنفيذ في وحدة الإنتاج التابعة للمجلس الوطني**

سعر النسخة :
- دولة الكويت: نصف دينار كويتي
- جميع الدول العربية: دولار أمريكي
- خارج الوطن العربي: دولاران أمريكيان

الاشتراكات :
- دولة الكويت: أفراد : ٨ د.ك — مؤسسات : ١٢ د.ك
- جميع الدول العربية: أفراد : ٢٤ دولارا أمريكيا — مؤسسات : ٣٦ دولارا أمريكيا
- خارج الوطن العربي: أفراد : ٣٦ دولارا أميركيا — مؤسسات : ٤٨ دولارا أمريكيا

تلقيت دعوة كريمة من الإخوة القائمين على مهرجان الدوحة الثقافي الثالث، وعلى الرغم من ضيق الوقت الذي يضطهدني، وجدت نفسي مندفعا لحضور بعض فعاليات المهرجان.

الدوحة، الأهل والبلد، تبدو جديدة للناظر يوما إثر يوم، ويمكن للزائر أن يلحظ ذلك لحظة تطأ قدمه أرض المطار، وتعانق عيناه وجوه الأصدقاء الباسمة.

مساء الجمعة، كان اللقاء مع حفلة المطربة ماجدة الرومي، على مسرح مكشوف في الهواء الطلق أعد خصيصا لأمسيتها الموسيقية، ولقد شارك الطقس الندي بإضافة ألق وروح عطرة على المكان. ولفت نظري حضور عربي حميم، شمل معظم الجنسيات العربية، افترش مدرجات المسرح بمحبة ولهفة وعناق، مسقطا من حسبته كل الخلافات والنزاعات العربية - العربية، ومرتفعا فوق جراحه النازفة، بما يبعث فرحا يرعش القلب، ويؤكد مقولة أن الفن والثقافة هما وحدهما الأقدر على تجاوز كل العقبات والمواجع، وتجميع الإخوة العرب بكل سلام وود واحترام.

صدحت ماجدة الرومي طربا، ومن خلفها فرقتها الموسيقية، فتمايلت معها الأرواح، ورددت معها الحناجر، والتهبت الأكف بالتشجيع والامتنان والاستزادة.

في صباح السبت، قابلت في بهو الفندق العديد من الأصدقاء والأدباء والشعراء والفنانين والنقاد والتشكيليين، أصدقاء لم أكن أتوقع رؤيتهم، وكم يكون اللقاء حلوا حين يأتي من رحم المفاجأة الطازجة... في الثانية عشرة استمعت لكلمات الفنان مارسيل خليفة، في مؤتمره الصحافي، الذي يصر في كل مرة على أن ينطق بنبض قلبه ودم شرايينه. قال في الفن الحقيقي خبز الحياة، وقال في الفن الهابط، وكيف صار كالجرافة، تأخذ في دربها كل من يعترضها، وتساهم في تشكيل حالة من الذوق الفني المتردي، الذي لا نستطيع أن نقاومه إلا من خلال التصميم على الاستمرار في تقديم الفن الإنساني الراقي والمبدع والمختلف.

في الواحدة حضرت اجتماعا في المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث مع الصديق مدير إدارة الثقافة، الأخ فالح الهاجري، ودار النقاش حول إمكان العمل المشترك، والتعاون بين مهرجان القرين الثقافي ومهرجان الدوحة الثقافي، وكيفية الاستفادة وتبادل الخبرة من كل ما هو إيجابي في التجربتين، والنهوض بهما كمهرجانين عربيين يهدفان إلى إثراء الساحة العربية، وتذليل كل الصعاب بهدف لقاء ثقافي وفني عربي - عربي، وعربي - عالمي.

حين عودتي إلى الفندق لمحت الشاعر أدونيس محاطا بثلة من الأصدقاء، انضممت إلى الجمع، وتواصل حديث كان دائرا حول مكان ومكانة المثقف والمبدع العربي على ساحة الإبداع الإنساني، وكيف أن الشاعر أدونيس يرى وجود طاقات إبداعية عربية وقامات شامخة في جميع المجالات، ولكن ليس هناك من مؤسسة عربية قادرة على خلق حالة ثقافية إبداعية عربية، تقف إلى جانب العطاءات الفكرية والفنية العالمية المعاصرة.

وحدها الأوقات الراعشة بلذتها تمر خطفا، وهكذا كان، ففي الساعة الثامنة مساء اكتظت قاعة «سلوى» بجمهور عربي كبير زحف إليها من كل صوب، ليعيش أجواء «ليلة استثنائية»، وليستقبل عازف العود الموسيقار نصير شمة، الذي يحتضن العود عازفا بأوتار قلبه، نصير «العواد العربي- زرياب الصغير»، صار علامة مميزة في مسيرة الموسيقى العربية الأصيلة والمعاصرة، وكم كان اللقاء استثنائيا ومختلفا حين اجتمع عزف شمة وشعر أدونيس وغناء الصوتين الرائعين رهام عبدالحليم ومي فاروق.

أقل من ٤٨ ساعة مرت أسرع من قدرتي على الإمساك بها، لكنها حفرت ذكرياتها العطرة على لحم قلبي.

طالب الرفاعي

جريدة الفنون

رسوم: محمد قاسمي • قصيدة: عصام ترشحاني

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

# رثاء أوهام

ناديتُ عليكِ..
لندخل في صمت المعنى..
آهِ..
ما أوسع صمتي..
ما أبعدهُ
- كان يُعزّيني.. -
ناديتُ عليكِ
لنركض في الإشراقِ
وفي سَفَرِ الحبِّ..
قريباً مني،
داخل لغتي،
خارج ميراث الغيمْ...
ناديتُ عليكِ....
لنسهر في الحريةِ

آهِ،
ما أبلغ جسدكِ
وهو يخفُّ.. ويعلو..
ناديتُ
ولم يستيقظ فيكِ
السوسنُ،
كنتِ
من الملأ الأوّلِ،
للملأ الأعلى
تنتقلينَ..
وكنتُ
كمن نفرتْ منهُ الروحُ
أودّعُ صورةَ موتي..

كانت ترخي العتمةَ،
وغيومَ يديها
كانت تُرخي
ما
طاب لديها
مستسلمة كانت
للثاقب من نجم
ظلّ يمجّد ما يتنامى
ويدور حواليها..
❖ ❖ ❖
مازلت أنا
والرعشة بيني واجفةٌ

وحفيفٌ
يسكر في أنحائي..
مازلتُ..
أريق عليل هوائي
هل مأخوذاً كنتُ بمن
يجتاح الوقت ولذتهُ
ويُطيل وميض غنائي؟
سألملم
ما ارتجف من الزهر
المخمورِ
على شرفتها،
وأعود إلى أشيائي.